









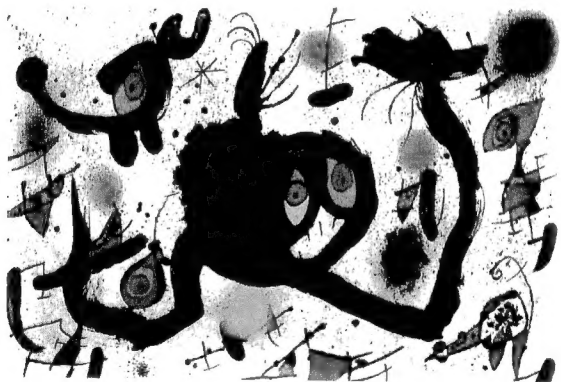






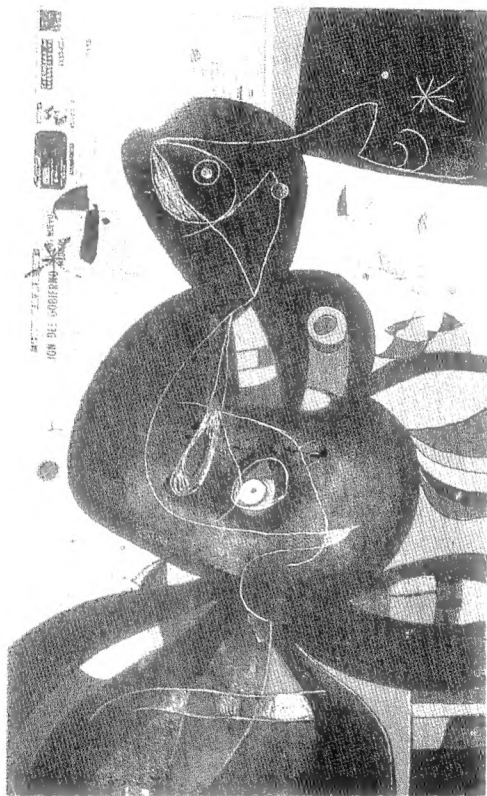


- قاسم أمين: المرأة للحرية لا للحجاب
- أزلية السلطة: المثقف التابع، والناصح، والمعتقل
- كشف «أدب ونقد» ١٩٩٣



- الفلاح التائه في الأغنية المصرية
- تروتسكي: الثورة دفع التاريخ للأمام
- ليل رقيق كشعر جبران





The Collection of Goudi

Etching

15.5 x 71.5 cm

مجموعة جودي

حفر حمضي

١١٥,٥ x ٧١,٥ سم



## أدب وفن

مجلة الثقافة الديمقراطية / شهرية يصدرها  
حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي / يناير ١٩٩٤

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد  
رئيس التحرير: فريدة النقاش  
مدير التحرير: حلمى سنانم  
سكرتير التحرير : مجدى حسنين

مجلس التحرير: ابراهيم أصلان /  
صلاح السروى / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون: د. الطاهر مكى / د. أمينة رشيد /  
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس /  
د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز  
شارك فى هيئة المستشارين الراحل الكبير :  
د. عبد المحسن طه بدر  
شارك فى مجلس التحرير الراحل الكبير : محمد  
روميش



## أدب ونقد

---

التصميم الأساسي للفلاف: يوسف شاكر  
اللوحات الداخلية من: ترينالى الحفر الأول  
البورتريهات الداخلية للفنان: جودة خليفه

---

أعمال الصف والتوضيب:  
صفاء سعيد/ صلاح عابدين /نسرين سعيد

---

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

---

---

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت  
القاهرة/ ٣٩٣٩١١٤  
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيهها/ البلاد العربية  
٧٥ دولار للفرد ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا  
١٥٠ دولار باسم/ الأهالى - مجلة أدب ونقد.

---

الأعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها  
سواء نشرت أم لم تنشر



## المحتويات

أول الكتابة.....	٤
الموت والدرويش - شعر - محمد عفيفي مطر ١٠	
الفلسفة العربية عند زكي نجيب محمود.....	١٦
الفكر الجمالي عند زكي نجيب محمود.....	٢١
طه حسين وحلم النهوض.....	٣٢
بنيامين وتروتسكي - ترجمة: بشير السباعي.....	٤٧
تحقيق: الفلاح التائه في الأغنية المصرية.....	٥٥
خطاب الحرية.....	٦٣

### ● نصوص ●

#### \* قصص :

الغيمة التي مرت ولم تمطر.....	٧٠
خمس قصص قصيرة.....	٧٢

### ● الديوان الصغير ●

التربية والحجاب (فصل من: المرأة الجديدة).....	٧٦
---	----

### ● الحياة الثقافية ●

مشاهدات من مهرجان السينما.....	٩٨
الادب المصري في السينما العالمية.....	١٠٥
حول شعراء السبعينات.....	١١٠
نبض الشارع الثقافي.....	١١٤
كشاف أدب ونقد ١٩٩٣.....	١٢٩
كلام مثقفين: اجتماع جائع.....	١٦٠



## أول الكتابة

ويأتى عام جديد نتطلع اليه وهو يحبو وكلنا أمل أن يكون جديدا حقا.

كل عام وأنتم بخير، سوف يكون هذا العدد بين أيديكم مع بدايته إذ إرتفع علم فلسطين بعد تهديد بالاضراب العام على مبنى بلدية «بيت لحم» حيث ولد المسيح، وفي ظل تعثر مفاوضات تطبيق الاتفاق المنقوص غزة - أريحا يواصل الشعب الفلسطيني الباسل إنتفاخته ولن يخضع حق وراءه مطالب.

مثل غالبية أمدادنا وربما أكثر يطرح هذا العدد أسئلة، وقضايا ومشكلات دون إجابات حاسمة أو حتى مقترحات حلول فنحن نتحرق شوقا لأن تسهموا أنتم أنفسكم في إلتماس الإجابات، وإقتراح الحلول.

بمناسبة مرور مائة عام على وفاة «علي مبارك» أحد أكبر المثقفين ورجال السياسة في القرن الماضي ومائة وعشرين عاما على بدء تعليم المرأة عقد المجلس الأعلى للثقافة بدعوة من أمينه العام الدكتور «جابر عصفور» ندوة شارك فيها عدد كبير من الباحثين والكتاب وأساتذة الجامعات، وكان أحد محاورها الأساسية محور المثقف والسلطة، وقد تابع الزميل مجدى حسنين وقائع الندوة التى برزت فيها مجموعة من الأفكار الهامة ، لعل أهمها على الإطلاق تلك الفكرة التى كان الدكتور سعد الدين إبراهيم قد طرحها قبل عشر سنوات عن ضرورة «تجسير الفجوة بين المثقف والسياسة» وهى الفكرة التى لقيت فى هذه الندوة ما يشابه

الإجماع، وأخذ مثقفون من مختلف الاتجاهات والمناصب يؤكدونها من زوايا جديدة، إذ أن الخيارات المطروحة أمام المثقف لاتعدو أن تكون العزلة وبالتالي غياب الفعالية، أو ترشيد السلطة وتقديم النصح لها أو حمل صخرة سيزيف تسقط ويعود المثقف يحملها فى عمل عبثى مكرور هو بمثابة خبط رأسه فى حائط صلد لسجن أو معتقل إذا ما إختار موقف المعارضة، ولأن المعارضة سوف تظل دائما غير مجدية فى مواجهة سلطة أزلية كلية القدرة فإن أحدا من المشاركين لم يتحدث أبدا عن سلطة أخرى بديلة، بحيث تبدو أزلية السلطة القائمة كأنها فكرة دينية قدرية.

وعلى حد قول الدكتور حسن حنفي الذى شرح فكرة الترشيح بقوله «إن



المثقف الذى يحاول أن يقرب المسافة بين الإثنين (المثقف والأمير) يحاول أن يقلل من شرور الدولة طبقاً لمبدأ فقهي قديم مؤداه أن درء المفسد مقدم على جلب المصالح، فلنحقق أكبر قدر من المصالح بدفع الظلم عن الناس، فمن هنا يستطيع أن يزعزع الحكم، أو يقف أمام الشرطة والجيش وأجهزة الإعلام وقنوات الفضاء...

من هنا يستطيع أن يزعزع الحكم؟

هذا هو مربط الفرس والسؤال الجوهرى الغائب عن كل محاور الندوة، والناظر فى السخط الجماهيرى الواسع ضد نصاب الحكم وعجزه، وممارسته ومساندته للاستغلال الذى تقوم به الرأسمالية والطفيلية للجماهير الكادحة.

إن السخط الجماهيرى يتزايد وقد زالت كل الأوهام بعد إثنتى عشرة عاماً من حكم الرئيس «حسنى مبارك» الذى جاء على أطلال حادث النصبة رافعا شعار التغيير فتلقاه المجتمع المصرى وأخذ يستنهض كل طاقاته ملهماً بالأمل ليبدأ عهداً جديداً، وسرعان ما تبين له مع الزمن أن النظام الجديد ليس إلا إمتداداً على طريقة الأشخاص الجدد للنظام السابق، وعلى صعيد النظام نفسه تم استبدال شعار التغيير بشعار الاستقرار، وقد إستقرت السلطة منذ ذلك الحين بينما يتفاقم الغضب الجماهيرى التحتى، ويبقى مايمكن أن نسميه «بالقريضة الغائبة» عن المثقفين إلا وهى علاقتهم بالجماهير ودورهم بالتألى فى التغيير، ومشاركتهم الفاعلة فى تشكيل القيادة المرتقبة لهم.

مع ملاحظة أننا لابد أن نفرق بين السلطة والدولة.. فالسلطة هى القيادة السياسية، والدولة هى المؤسسات التى يبنيتها المجتمع لتسيير حياته، والمقصود بشعار «تجسير الفجوة» هو ربط المثقف بالقيادة السياسية لإبهازة الدولة.

فى مقدمة «برنامجنا للتغيير» الذى أصدره حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى قبل أقل من عام كبرنامج موحى يناهض من أجل الحزب وحلفائه والجماهير التى تقتنع به، جاءت الفقرة التالية والتى صاغتها اللجنة المركزية للحزب، بعد مناقشات واسعة فى المحافظات وبينهم مئات المثقفين من كافة التخصصات والمواقع. تقول الفقرة «وليس هناك من سبيل لانقاذ مصر من التخلف والتبعية والفساد والاستبداد واحتكار القوة للثروة والسلطة وخطر الجماعات الانقلابية والإرهابية، وكل أزمات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية إلا بتغيير حقيقى يتناول السياسات والأشخاص والقوى الحاكمة التى قادتنا منذ عام ١٩٧١ وحتى الآن الى الكارثة».

ولكن لا يندرج هؤلاء المثقفون الذين يتخربطون فى التضال العملى من أجل التغيير فى أى شريحة من الشرائح الثلاث التى توزع عليها المثقفون وليس صحيحاً إذن كما يقول الدكتور أسامة الغزالي حرب «إن المثقفين المصريين لم يعرفوا القدوة.. القيادة.. وهو المثقف الذى نسمع منه فى أوروبا وفى البلاد المتقدمة، وهو الذى يصير على رأيه ويتبنى قضايا



مجتمعه بشكل واضح وسافر ويتحدى السلطة معتمدا على قوته  
المعنوية..

أن المثقفين القدوة في بلادنا- وهم كثيرون- لا يعتمدون في تحديد  
للسلطة على قوتهم المعنوية التي عادة ما تتشكل عبر التراكم الاعلامي  
وحرية الإتصال بالجمهور دون قيود، وهو مالا يتوفر في بلادنا، الا للذين  
ترضى عنهم السلطة، بل إن المثقفين القدوة في بلادنا يعتمدون على  
القاعدة الاجتماعية التي يعينها حزبهم، ولا أعرف لماذا أهملت القدوة دور  
الحزب كمثقف جماهري على حد تعبير جرامشي، وهو الاهمال الذي  
يتناقض كلية مع إلحاح هؤلاء المثقفين أنفسهم في ميادين أخرى وندوات  
أخرى على ضرورة النهوض بالمجتمع المدني وتحريره من قبضة السلطة.

إن السؤال الذي هرب منه الجميع هو: حول ضرورة التغيير وإلحاحه ،  
ولذا فهم لم يتوقفوا أمام العقبات الواقعية التي تحول دون أن يكون هذا  
التغيير ديموقراطيا وسلميا، وهي عقبات واضحة كشمس النهار تتلخص  
في ترسانة القوانين المقيدة للحريات والعدوان المستمر على مستوى  
معيشة الطبقات الشعبية، ويتعامل هؤلاء المثقفون مع هذه العقائق كأنها  
من طبيعة الأشياء ، ومفروغ منها شأنها شأن السلطة.

ورغم أن فكرة ترشيده السلطة تتأسس- ربما في اللاوعي- لدى عدد  
كبير من المثقفين على الفزع من النمو المتزايد للهجمات الإرهابية التي  
ترفع الشعارات الدينية، فإن التحليل الملموس للوقائع والأدوار لابد أن  
يكشف لهذه المثقفين من حقيقة الدور الذي تلعبه أجنحة قوية في السلطة  
السياسية لتحديد الأرض لنمو هذه الهجمات الدينية حتى إن هوجة  
«التنوير» القائمة الآن على قدم وساق تستحق، وصف محمد عفيفي مطر  
لها بأنها:

«التنوير في ظل النعالم»

يأتي هذا البيت الدال في قصيدته الجديدة «الموت والدرويش» التي  
اقتصر بها «أدب ونقد»، وهي القصيدة التي تحتاج دراسة خاصة مستقلة  
تضعها في سياق شعره كله وتستخلص منها الجديد فيه حيث تنشأ علاقة  
حرة كلية بين الزمان والمكان، ويتولد معنى آخر للزمن يظل يحمل  
ثنائيات محمد عفيفي مطر التقليدية، وفجأة يثبت إلينا في حالة جديدة  
من التركيب يثب الرصيف الهامش ينبثق من ذاكرة العذاب والموت وكان  
المراهق في إنتظار قطار وما أن جاء حتى مضى بدونه.. إذ تقلت لحظة  
التحرر لتبقى والهزائم ، المرارة والجموع «كانت جموع الداهيين لولادة  
أمة في العرب» وتطوف المسرحية التي تكبلها حبة ظلمة بتاريخنا  
الأساوي، «تاريخ الهزائم الثلاث أمام العدو الصهيوني» خمسين عاما كنت  
شاهدها الضحية.. في قلب «الظلام العمى»، والمفارقة بين الترف والانهايار  
حيث يلعب الرمل في هذه القصيدة أدوارا متعددة ويخط خطوطه تحت  
مستوياتها..

ويجري كل مايجري في بلادنا من هوان وإذلال في العراق وليبيا  
والصومال ومصر:



وأنت تغيب في هار النجاة تقلب الكفين  
من مقهى الى مقهى  
ومن هار الصدايقين في لغو القراءات الدينية  
والضمير المسترق من الممارسة الضمنية  
من مصارعة الديوك على بقايا الغائط النقطي  
والتنوير في ظل النعال.

يتخلق الشاعر في العذاب خارجا من حالته الفردية الضمنية في  
«لاطوغل» حيث وضعت في جسده أسلاك الكهرباء وشم رائحة شواء جلده  
لتصبح حالة كونية... وحين يخطر من قلب هذا العذاب مؤنسنا مرة أخرى  
ناسجا وشائج الدم والكلام:

«أنت من جنس الدراويش الذي اندثرت مراقبه وإبلقه الصتوف  
أن الممر في مجاهل الروح عند هذا الدراويش المتبذل الذي يحيى دور  
المثقف الحر الملتزم في أن واحد يقيم الوشائج عبر مفردات وتراكيب  
جديدة مع واقع تعصف به الصداثة وهي تتشوه. هذا نموذج آخر من المثقف  
تجنبته الندوة أو ربما هددته ببؤس المصير وعيثة كفافه عند الموت. ومن  
أجل تطابق القول والفعل أو «تجسير الفجوة» بين الشعار والممارسة.  
في مدتنا أيضا مثقفون كبار آخرون «زكى نهيب محمود» فيلسوف  
الوضعية المنطقية في الوطن العربي الذي وجد لنفسه مكانا في كل  
العصور. لكن هذه الحقيقة لم تمل بينه وبين القيام بدور تأسيسي في هذه  
مجالات نختار اثنين منهما، نقد الشعر الذي يقدمه «حلمي سالم»  
والفلسفة التي يعرض لها «حمزة السروي».

أما المقالة التي ترجمها لنا الصديق بشير السباي «فالتربنيامين  
وليون تروتسكي» فإنها تفتح باب المناقشة - من موقع ثوري - حول مفهوم  
التقدم وهل يسير التاريخ قدما الى الأمام في كل الظروف، وما هو مفهوم  
الزمن؟ ونجد أنفسنا أمام مفهومين للثورة يقدمهما مثقفان مفردان  
وهما نموذجان للمثقفين الذين ارتبطوا بقضية وهبوا أنفسهم لها  
الثورة بالنسبة لتروتسكي، هي انفجار هنيف للجاهل في ساحة  
تسوية مصائرهم.. كما أنها تلك اللحظة القصيرة ولكن المشحونة بالمعنى  
التي يقول فيها المهورون والمستذلون كلمتهم أخيرا..

وإذا كان يتعين على الثورة في نظر الماركسيين عامة دفع التاريخ  
للأمام، فإن الثورة بالنسبة للنقاد «والتربنيامين» : هي «الفرملة التي  
يمكنها وقف مسيرة التاريخ نحو الكارثة».

الا يدومنا هذا التمييز للتأمل في ظرفنا الراهن، واستحضار  
مخاوفنا من الانفجار العشوائي غير المصوب، والعنيف كبركان، الذي  
يمكن أن يفاقمنا في أي لحظة حتى لنتمنى أن تكون «الثورة» هي الفرملة  
التي يمكنها وقف مسيرة التاريخ نحو الكارثة..

أم أن الفرملة ستكون هي نفسها عملية الترهيد للسلطة القائمة  
وتجميل وجهها القبيح ومساعدتها على الاستمرار أي الرد الجاهز لغالبية  
المثقفين اللامعين الآن؟



وتبقى ملاحظة على هذه المقالة الذكية العذبة ، ألا وهي أنها تنطلق من موقع «التروتسكيين» الذين يتبنون وجهة نظر حول مفهوم الثورة الدائمة في تضاد مع الخيار اللينيني إزاء واقع الثورة البلشفية الذي قال بإمكانية قيام وبناء الاشتراكية في بلد واحد، وبسبب هذا المنطلق يصف الكاتب «تروتسكي» بأنه قائد ثورة أكتوبر، وإذا أردنا الدقة العلمية في تحديد القائد الفعلي لثورة أكتوبر البلشفية فلا بد أن نقول إنه الحزب الاشتراكي الديمقراطي الروسي الذي أصبح فيما بعد الحزب الشيوعي السوفييتي، أما إذا اخترنا فردا محقريا بعينه لنصفه بالقائد فهو لينين، بينما يبقى تروتسكي هو أحد قادة الثورة العظام.

كذلك فانه بالرغم من كل جرائم الستالينية لا يمكن تاريخيا أن نضعها في سلة واحدة مع الفاشية.

قد يبدو للبعض أن هذه مناقشات تنتمي للماضي فقد سقط الاتحاد السوفيتي وانهارت كل المنظومة الاشتراكية، ولكن درسا مريرا من دروس هذا الانهيار الكبير علينا أن نتعلمه ألا وهو محاولة إعادة بناء الماضي لاستخلاص حقيقته حتى نستطيع أن نتقدم صوب المستقبل. ونحن نقول بثقة إن ماسقط لم يكن إلا البروقراطية الأولى للاشتراكية.. أول نظام إجتماعي في تاريخ البشرية يضع نصب عينيه هدفا كبيرا وثبيلا لم تطرحه البشرية على نفسها من قبل وأن حلمت به دائما الا وهو إلغاء الاستغلال إلغاء تاما والتوجه صوب المشاعية العصرية.

إن الاستبداد السياسي قرين الظلم الاجتماعي، ولا يمكن تصور مجتمع يسوده الطغيان والظلم الاجتماعي وفي نفس الوقت تسوده الحرية السياسية أو الديمقراطية هكذا يستخلص طه حسين بوضوح ثابت. ونحن نهدي هذه الاستخلاص للمثقفين.

ويقدم لنا الباحث الدكتور صلاح السروي قراءته «لطه حسين وحلم النهوض»، لتكون إسهامنا في احياء الذكرى العشرين .لرحيل العميد والعميد هو نموذج للمثقف العقلاني الكبير الذي خاض ببسالة كل معارك عصره سواء بالقرب من السلطة أو في مواجهتها، ولأنه تمتع بحس اجتماعي عال إنعكس كإرقى ما يكون في «المعذبون في الأرض» التي صايرها الحكم الملكي سنة ١٩٤٧ فإنه امتنى أيما امتناة بقضايا الظلم الاجتماعي، ولم يكن التنوير بالنسبة له مجرد عملية ثقافية بل كان مهمة نشر التعليم وإقرار مجانيته وتحرير العقل دون قيود أو حدود. وطاما حلم العميد بعلماء أحرار مستقلين تكونهم الجامعة التي أسهم بقوة في وضع مناهجها، وفتح الأبواب أمامها. وهاهو واحد من هؤلاء العلماء «د. نصر حامد أبو زيد» يخوض معركته حتى النهاية مع قوى الظلام ومصادرة العقل.

إخترنا لكم في الديوان الصغير فصلا من كتاب «قاسم أمين» تحرير المرأة عن التربية والعجاب بمناسبة مرور مائة وثلاثين عاما على مولده تحية له وللدور الجليل الذي لعبته وسوف تلعبه كتيه في المستقبل في القضية القديمة الجديدة تحرير المرأة. وغنى عن البيان أن ما يقوله «قاسم



أمين» فى نقد المحاب والدموة القوية لرفضه يثير الآن ثائرة القوى الرجعية والظلامية التى اختارت المرأة كضحية سهلة وكبش فداء..  
«... إن المحاب هو عادة لا يلىق استعمالها فى عصرنا...»

كذلك «لأن السبب فى طمع الأجانب فىنا ليس هو امترافنا بانحطاطنا، وإنما هو نفس ذلك الانحطاط الذى عرفه الأجانب منا قبل أن نحس به من أنفسنا.. إنه يدعوننا لمعرفة الحقيقة دون أى تزويق أو خداع للنفس.

ولعل قارئ هذا الفصل سوف يتبين له أن قاسم أمين وقف مبكراً جداً ،  
أى فى بداية هذا القرن ضد التعليم التلقينى فكان برنامجها لتحرير  
المرأة برنامجها لتحرير العقل:

«المهم فى هذه التربية هو تشويق عقل المرأة الى البحث من الحقيقة  
وليس حشو ذهنها بالمواد...»

فى قراءتها السينمائية لبعض أفلام مهرجان القاهرة السابع عشر  
تدفعنا ناقدتنا «مى التلمسانى» لتتساءل- ألم نقل لكم أن العدد هو  
أسئلة- نتساءل معها «متى ياترى سيفير المتلقى من أفق توقعه فى  
قراءة العمل...» فحين يحدث ذلك سيصيرنا سحر الدهشة وروعة الأسئلة  
الجديدة الخالية من الادعاءات.. لو سلطنا هذا الطريق سنبنى المعادلة  
الصحيحة بين السياسة والأيدولوجيا من جهة والتطلب الجمالى من جهة  
أخرى ليصبح أفق حياتنا أرحب وإمكانياتنا الروحية أغنى وأعمق،  
وسوف نحس الحياة فتملأنا العاسة لنجعلها أفضل وأجمل

تقول لنا الزميلة المحقة ناهد صلاح نقلا عن بن خلدون «إن أول  
ما يتدهور عند إختلال المجتمع هو صناعة الفناء فيه وهى تتابع تطور  
الفناء من الفلاحين ولهم وترتبط بالسياق الاقتصادى الاجتماعى  
وإختيارات الشعراء والفنانين..»

كنا نود أن نستمع لأغنية جميلة فماذا نفعل الآن! إذا كانت نصوص  
العدد مفعمة بالشجن؟

عذرا من كل هذا الحزن والموت فى بعض أجمل القصص والقصائد «من  
القيمة التى موت ولم تطفء» لمحمد عيسى القيرى، من الحب الذى ضاع فى  
زحام عالم مترهل فقير ماديا ومعنويا، لكننا مع ذلك نستطيع أن نراهن  
على تلك الارتعاشة فى داخله وكشراة صغيرة تهزغ من تحت الرمال..  
فأى ألم هذا؟

هل بوسعنا أن نواجه كل الآلام فى هذا العالم دون أمل؟ دون أن يقترن  
هذا الأمل؟ بعملنا الدؤوب لتحقيقه..

لكننا أمل أن يحمل لكم العام الجديد أفراحا خالصة، وأن تكون أسئلة  
هذا العدد قادرة على إثارة الدهشة..  
وكل عام وانتم بخير.

## المحررة



# الموتُ والدَّرْوِيشُ

محمد عفيفي مطر

شمسٌ تكادُ تلامسُ الأيدي..  
 يذوبُ بنفسجُ الألوان في ذهبٍ وجمرٍ  
 باردٍ،  
 وأنا صبيٌّ، والجموعُ على المحطة،  
 والقطارُ يمر بعد دقيقتين  
 فكان دهرًا من دبيب غامض في  
 الأرض يشعل  
 في دم- لما يراهق بعد- أخيلة  
 الرباطات الجريئة  
 وانكسار الخيل والأرض المقيمة في  
 هزائنها  
 ورعدة عارها وهوائها المكتوم.  
 بعد دقيقتين  
 يعدو الصبي من الصبا..  
 كان الدخان يرف في أفق من  
 الكافور والنخل البعيد،  
 ودمدم الإيقاع- مقتربا- بلحم الأرض،  
 أنظر:  
 إنهم شجر يلوح في النوافذ  
 والتهافت يمامة خضراء حجّلها انقطار  
 الصبح  
 تملو،  
 ثم تملو الشمس،  
 ثم تدب فيها النار، فالشجر الملوح  
 والوجه  
 بشارة أنت بمومدها المكتم في دم



الموتى،

وكنت على الرصيف

والأعين اتقدت بومض حنينها

الدهرى:

أهلى من شقوق الأرض كانوا

ينسلون

خصفوا جريد النخل والصنصاف..

وانصهرت دماء الحاكمية فى جلال

الدمع والرؤيا،

وكنت على الرصيف

مر القطار ولم يقف إلا هنيهة بارق

فى الروح قدح

فى تراب الأرض والزمن المكس

نارها

- كانت جموع الذاهبين الى ولادة

أمة فى الحرب

تنسل انسلال الغيم فى الأفاق-

وانكشفت مجازات الولاية

فى حرائقها وتحت رمادها اندلعت

شفافية القراءة

فى الدم المكتوب..

كان السامر انفضت مجامعه.. وكنت

على الرصيف.

يعمرى الصبا منى وتضطرم المراهقة

الفقيرة بالرؤى والشعر،

قلت: اغرس خطاك بهذه الحمى

فانت على رباط الروح،

والأرض المقيمة فى دماك وفى خطاك

الثغر..

فاشحن ففرك الملكى واسمع كبرياء

جلا لك المدفون فى خرق الرثاثة..

أنت منذ اليوم مسكون بوجود

الأنبياء

وحكمة الإيقاع فى الفلك الجليل

لك من بلادك قبضة من نبيئ الدم

والتراب،

وخطوة فى غربة الموال،

والخبز المشعشع بالقربة وانتظار

السيل..

أضيق ماتكون الأرض أوسع ماتكون

فاعقد حزام النهر فى حقوك،

رابط فى خطاك

فموعد المنفى ووعد الفتح يتقدان:

ظل من حضور الماء والرمل المرطب

كان أروقة،

وجمر فى رماد الركوة،

انعدت من اللفظ الجميل سحابة

تنهل حين يعود أجناد الأثرى من

ممعان النصر

- إن عادوا-

وكنت على رهيف الذاكرة

خمسین عاما..

كلما تضجبت جلود الميتين تقلبوا فى

الجمر..

واتسمت مسافات الحريق

الأبيض المتوسط انفجرت زعازعه

بفيض الدمع والدم

-ليس من نصر يجرى-

وكانت الصحراء تُشوى ثم ترسل فى

خوابى الزيت

من بلد إلى بلد،

وأهلوها هم الأشباح والرمم التى

تنحل فى كيمااء زئزئاتها،

خمسین عاما... والدم المسطور يقرأ



فى كتاب الأرض:

نخل من صراخ الروح،

تكفيت من الشذر الدمى فى

المحارب،

الحطام من الرخام وفضة التعريق

فى طلل المآذن،

مرمر يبتل فى نافورة القتلى

بصحراء النزيف

خمسين عاما.. كنت شاهدا

الضحية

والقاود جرت فولاذها الريح العفية،

مسكر الثوار، حفارو القبور،

المخبرون،

نخاسة الأفكار فى الزيف الأجير..

فخسدت فى نازف الأرض الطرائق

للخيول وشاحنات السجن

وسعت المسالك للمدافن والنعوش

وكنت تسمع أو ترى..

قلت: انفسر فى ظل خطوتك

الأسيرة

وانفسر فى هذه الحمى

فأنت على رباط الروح والطمى

المذوب فى دماك وفى خطاك الثفر

والدرك المؤيد،

أنت من جنس الدراويش الذى

اندثرت مراقبه وأبليت الحثوف

أنصت- إذن- لدماك تنزف من فتوق

الذاكرة

أبناؤك التفوا- وهم ذبح سينضج

وقته- فاجدل منادمة من الدم والكلام

هل ثم شئ كائن إلا نزيف الذاكرة

ومسابيح الدم والكلام!!

الليل تحت عصابة العينين مكجلة

الشظايا،

والغبار أسنة الذهب التى انفرست

وضوأت الغضاء وشققت لحم الجفون قهپ

من مكنونها الدموى قطعان التذکر

والمرائى:

النخل والصفصاف خلب بارق من

لؤلؤ الدم والطبول تدقها شمس التذکر

والبلاد مسافة تمتد ماامتدت شظايا

المرمر المغروس فوق شواهد الأموات..

هل كان الرباط على ثغور الموت!!

هل كانت خطاي وشيجة الرحم التى

تتسمع الأصوات فى صمت التراب..

لعل أمى أو أبى أو إخوتى الموتى

يشقون

الظلام ويسهرون معى على وهج

الحرائق فى رميم الشرق!!

كان الليل تحت عصابة العينين

ينبض ملحه المسنون

بالبرق المفتت والدخان ومشهد الموت

الأخير:

طاقية الحاخام ، طقس ذبائح

الصبيان، تابوت الوصايا، الفيلق

النموى، والكهان بالأبواق

يمرج عيدهم فى مشعر السعى،

الذبيح وأمه رمل وصرخة حاصب بين

الصفوا والمروة،

البئر المعطلة، القصور، ومرمر يعلو

فتعلو من رخام الموت شاهدة ومثذنة

يؤذن فوقها الجزار:







قماط الموت واسمع.. كل ماهو كائن  
ويكون أو سيكون متكئ على ليلين  
بينهما  
وخوض العامرية والأذان..

٣

تحت العصابة كان وقت من دم،  
والأفق مشتمل بوهج حريقه الممتد،  
أنت تهز رأسك .. تستفيق من المخدر  
وانتهاك الذاكرة  
شيئا فشيئا.. تخرج النهر المخبا  
تحت جلدك،  
والسماء الأرجوان وخضرة القمر  
الذي ينسل تحت عصابة العينين..  
أى سكينه هذى التى ابتلت بروح  
الماء!!

جلجلت الماذن، قلت: مسرجة وحبة  
ظلمة فى خيط مسبحة الدهور،  
وغيمة ترغوا أم الأبريق صلصلة من  
الظلمة المفضض فى العراء؟  
قلت: أغسل القدمين والرسفين،  
أطفى: جمره الفولاذ تحت أساور الصلب  
المحبك،

وارتخت فى القيد أطرافى،  
وكنت أفيق من خلط المخدر وانتهاك  
الذاكرة  
شيئا فشيئا..  
قبل أن تبطل أطرافى انتبهت على  
فحيح الموت  
يفحق فى العصى وفى كمعوب  
الأحذية:

- قم، طاطنى الرأس، استدر،

ومريم كانت اتكأت تهز النخل..  
لارطب ولانجم  
سوى الفولاذ منصهراً ينز يؤج  
يهطل،  
والدخان معارج الموتى وقافلة  
الحجيج...

٢

صوت المؤذن من رفات العامرية (٢)  
طالع متوخى  
بالحم والدم وانصهار الرمل والفولاذ  
بالموتى..  
وأنت تخب فى مار النجاة تقلب  
الكفن من مقهى إلى مقهى،  
ومن عار الحداثيين فى لغو القراءات  
الدنيئة والضمير المسترق، من  
المهارشة الخصمية،  
من مصارعة الديوك على بقايا  
الغانط النفطى

ودالتوير فى ظل النعال..  
وأنت فى عار النجاة تخب،  
والصوت المؤذن رائق الترجيع  
كان يثوب (٢) الموتى فينبعثون من  
روح الظلام

جماعة، يتقطر الدم من وخونهمو  
ومن قتلى الظهيرة فى الميادين التى  
امتلات كتائب من سرايا الأمن، تبدأ  
ركعة الموت المعاد على ربوبيات لاطوفلى  
ونهب الكهرباء على المعاصم والمحاشم..  
أنت فى ذل النجاة مقدر لك أن تموت  
وأن تعيش على أذان الفجر  
فاسمع ثم مت واسمع وقم وانشر



وكانوا ينشدون غوامض الترجيع  
يبتعدون في الصخب الجليل  
ناديت- بين تخلع الرسفين والجر  
المؤرث في الأصابع:-  
أيها الموتى.. بحق قرابة الأشباح  
درويش من الاموات يركض في سهوب  
الموت فانتظروا..

الطبول بعيدة،  
تخبر المشاعل،  
والظلام الهى تنعس في عبياءه  
السهول..

محرقه لاطوفلى- سادس اذان للجر  
الموافق ١١/٣/٧  
رملة الانجيب- القاهرة ١٤/٦/٩٢

## إشارات:

١- AVE MARY أو AVE MARIA

ترتيلة كنسية في تحية وتمجيد العذراء  
مريم، وهي الصيغة التي أطلق السفاح  
شوارتسكوف على بركتها أول صاروخ في  
حرب الخليج.

٢- العامرية: ملجأ أو مخبأ العامرية في  
بغداد، قتل به مئات المدنيين، من بينهم  
أكثر من أربعمائة طفل، بصواريخ المجزة  
الأملمسية في حرب الخليج

٣- التثويبة: هو قول المؤذن في صلاة  
الفجر: «الصلاة خير من النوم». وبهذه  
العبارة كنت أعرف أن يوما آخر قد مر على  
وأنا معصوب العينين تحت التعذيب في  
«باستيل» مصر المعاصرة «لاظوفلى»

واصعد، وقف.  
كان الهواء رطوبة وحرارة وزهومة  
تعلو عفونتها،  
ورائحة الشواء كأنها نبت الخليفة في  
سهوب الموت،  
(تذكر قول أمك: إن أسراب الطيور  
الطائرة

كانت ترف قتيلة،  
تهوى وتسقط من أعاليها إذا انفتحت  
نبال الرائحة  
من جلد أيوب..)  
وكان القيد في الرسفين جمرًا  
نايضا..

- هينته، واحذر أن يموت «فعمدة  
الأفراد»  
كاملة الدفاتر..

كنت مشبوها وسلك الكهرباء على  
يدي،

وكان برق من وحوش الطير ينهش  
ظاهر الكفين،

تنبش ثم تلتقط..  
لادمى يكفى ولايكفى طحين العظم،  
(فانظر.. هل ترى! لاشئ يبقى من  
بلادك غير جبر العظم،

هل وطن سوى هذى المسافة بين  
لحمك في الجحيم وبين سلك الكهرباء!!)  
تحت العصابة كان من مرّو الحجارة  
والرخام صدى

يرف بصرخة الموتى وبقات الطبول،  
أمم من الأشباح تملوها المشاعل  
- كان وحش الطير ينثرنى رمادا  
في مباحرهم-



معالم « الفلسفة العربية » عند زكى نجيب محمود:

## التوفيق بين المعاصر والأصيل

### حمزة السروى

وأكثرهم أسهاماً بما كتبوا و سطر ،  
وخاصة فى كتابه « تجديد الفكر العربى »  
الذى اعتمد عليه ، أكثر من غيره ، فى  
توضيحي لوجه نظره .

يبدأ زكى نجيب محمود بحثه فى  
هذه القضية بتحديد معنى كلمة فلسفة ،  
حيث يرى أنها من « أكثر الكلمات  
دوراناً على الألسن ومن أقلها تحديداً عند  
جمهور المثقفين » ، وإنه من الواجب أن  
يكون ثمة تعديداً لمعنى الفلسفة على  
إطلاقها قبل تصورها عربية أو غير  
عربية ، وهو فى سبيل ذلك يفرق بين  
مراحل ثلاث أو بين مستويات ثلاثة  
للإدراك : المستوى الأول هو مستوى  
الإدراك الحسى حيث نعيش فى صله

منذ بدأ الإنسان العربى نهضته  
الحديثة أوائل القرن الماضى ، وهودائم  
البحث عن هويته ، ولقد استغرق هذا  
البحث جهود الكثير من المفكرين العرب  
محاولين وصل ما انقطع منذ عهد « ابن  
رشد » ومحاولين كذلك الدخول فى  
حضارة العصر ، بحيث تتحقق للعربى  
شخصية محددة لا تخطئها العين ،  
شخصية يرى فيها العربى ذاته ويراها  
فيها الآخرون .

إن الكشف عن معالم الفلسفة العربية  
إذن قضية جادة ومجتهدة ، ولا بد أن  
يتصدى لها أناس على مستوى القضية  
جدة وجهداً . وقد كان زكى نجيب محمود  
واحداً من أبرز فرسانها ، وأعلامهم صوتاً



مباشرة مع الأشياء، نراها بأعيننا ونلمسها بأيدينا، لكن الإنسان لا يقف عند هذا المستوى الحسى إلا حينما يفرغ من شئون حياته اليومية الجارية.

ثم يحدث أن يتخصص نفر من الناس، يحاولون الوصول إلى القوانين التى تضبط حركة تلك الأشياء، وتحكم ظواهرها. هؤلاء هم العلماء، حيث يتخصص كل عالم فى ميدان يفرغ للبحث فيه محاولا الكشف عن القوانين الطبيعية فى ميدان تخصصه، فينتقل بذلك من المستوى الأول (مستوى الإدراك الحسى) إلى المستوى الثانى (المستوى العلمى).

على أن الأمر لا يقف عند هذا المستوى الثانى حيث نجد أنفسنا أمام كثرة من القوانين العلمية، ولابد من السؤال حينئذ عن علاقتها ببعضها: أهى مستقلة عن بعضها أم أنها ترتد كلها إلى مبدأ عام واحد وشامل؟ وتلك العملية الفكرية هى ما يسمى بالفلسفة «الفلسفة» إذن هى مستوى من التعميم يحاول أن يرد مفردات القيم السلوكية والمعارف والعلوم على اختلافها إلى قمة واحدة على نحو ما يفعل كل علم من العلوم على حدة.

على أن هذا التعميم سواء كان على مستوى التعميمات العملية أو التعميم الفلسفى، لا يهبط علينا من السماء، وإنما هو يستخلص استخلاصا مما يحدث هنا على هذه الأرض.

إن مهمة الفلسفة هى الغوص فيما وراء المعتقدات العملية للإنسان العادى - وكذلك عما وراء الفروض والقوانين العلمية بغية استخراج ما هو مضمحل لتنقلها من حال الكمون إلى حال

الظهور لتسهل رؤيتها ومناقشتها. إذا كان أمر الفلسفة كذلك فكيف يجوز التفرقة بين فلسفة عربية وفلسفة غير عربية؟ يجيب «زكى نجيب محمود» بأنه «لو كان الموضوع المطروح للبحث أمام الفلاسفة، موضوعاً لا يتأثر بوجهات النظر المختلفة، فلن يكون ثمة اختلاف بين فيلسوف عربى وآخر إنجليزى، إذا ما أراد كلاهما أن يستخرج من العمليات الفكرية أسس الاستدلال السليم، أو أراد كلاهما أن يستخرج من العدد أسس التفكير الرياضى. أما إذا كان الموضوع المطروح للبحث والتحليل ذا صلة بالآصول الثقافية العامة عند هذه الأمة أو تلك كموضوعات الإنسان وقيمه، الكون وبنيت، والله وحقيقته، فها هنا لا يكون بد من أن تجيء النتائج مختلفة، حتى إذا اتفق الفلاسفة جميعاً على طريقة واحدة فى البحث والتحليل».

ومثل هذه الموضوعات الفلسفية هى ما يختلف الرأى فيها ويتلون بالوان الثقافات المختلفة. ومن ثم يتلون الفلسفات بالوان القوميات انجليزية وفرنسية وهلم جرا، فى هذا الإطار يطالب «زكى نجيب محمود» بفلسفة عربية تكشف عن وقفة العربى إزاء الإنسان والكون والله.

لقد كانت لأسلافنا وجهة نظر تميزوا بها حيث كان الإشكال الفلسفى عندهم هو طريقة اللقاء بين أحكام الشريعة ومنطق العقل، حيث تنبها إلى أن المصدرين كليهما تنبثق منهما حقيقة واحدة بعينيتها، إذن فلا تناقض ولاتعارض بين ماتقتضيه العقيدة الدينية وما يقتضيه العقل بمنطقه.



أما نحن في عصرنا فقد نشأت لنا صراعات فكرية جديدة عاتيناها منذ أول القرن الماضي - وما نزال - هي طريقة اللقاء بين علوم حديثة تطورت في أوروبا وأمريكا من جهة وبين تراثنا الفكري من جهة أخرى، بين العلم والإنسان.

ولقد انقسم المفكرون العرب إزاء هذا اللقاء إلى ثلاثة فرق: فريق أثر أن يعتصم بتراث الماضي وحده وأن يقلق نوافذه دون العلم الحديث، وفريق آخر ذهب إلى التقيض الآخر مرتعيا في أحضان العلم الوارد مقلقا نوافذه دون تراثه. ويرى «زكي نجيب محمود» أن كلا الفريقين لا يصنع لنا فلسفة عربية معاصرة لأن الفريق الأول إذا كان عربيا فهو ليس بالمعاصر، وإذا كان الفريق الثاني معاصرا فهو ليس بالعربي. ويرى أن الحق هو ما تصدى له فريق ثالث ما زال يتحسس خطاه في سبيل صياغة ثقافة فيها علم الغرب، وفيها قيم التراث العربي جنباً إلى جنب بل متضافرين في عضوية واحدة. وهو يذكر في هذا الصدد محمد عبده حين حاول وضع تراثنا الديني في ضوء العصر الحاضر، وكذلك «العقاد» حين حاول أن يدافع عن الإسلام بدحض ما يقوله عنه خصومه مستخدما في ذلك ثقافته الأوروبية وثقافته العربية متزجتين. وكذلك «طلح حسين» حيث أراد أن ينقد أدب العرب الأقدمين على ضوء الفكر الحديث، وكذلك «توفيق الحكيم» عندما كتب عددا كبيرا من مسرحياته يعانق فيها بين الروح والمادة، بين الأزل والحادث.

إن كل واحد من هؤلاء أراد بطريقته

الخاصة أن يضفر ثقافة الغرب وثقافة التراث العربي في جديلة واحدة. على أن هذه الأمثلة هي أقرب إلى عالم الأدب منها إلى عالم الفلسفة فبمعناها الاحتراقي، فهل في وسع الفلسفة أن تسهم في ذلك بنصيب؟

وهنا يتمثل تحديداً لإسهام زكي نجيب محمود حيث يرى: «أن ثمة مبدأ ينبعث عنه سائر أحكامنا، ذلك هو مبدأ الثنائيات التي تشطر الوجود إلى شطرين متباينين، ولا وجه للمساواة بينهما: هما الخالق والمخلوق، الروح والمادة، العقل والجسد، المطلق والمتغير، الأزل والحادث، أو قل هما السماء والأرض. ويشرح زكي نجيب محمود ذلك موضحاً أن الوجود العربي ليس روحاً صرفاً كما أنه ليس مادة صرفاً وليس روحاً ومادة على قدم المساواة بحيث لا تكون الروح خالقة للمادة، ولا المادة خالقة للروح، ولا هو كثر من العناصر. إنما هو (الوجود) ثنائية لا تساوي بين شطرين. وتجعل للشرط الروحاني الأولوية على الشرط المادي، فهو الذي أوجده وهو الذي يسيره ويحدد له أهدافه.

وهنا نلمح وجه شبه بين الرؤية العربية وبين الفلسفة الأنطونية، لكن الفارق هو أن أنطالون قد بلغ في جعل الأولوية للمطلق على الأفراد والجزئيات إلى حد ألغى معه وجود الأفراد الجزئية وجوداً حقيقياً. وليس هكذا الفكر العربي حيث تلقى عقيدتنا على أفراد الناس تبعات خلقية عما يعملون بوصفهم أفراداً لأنواع أو أجناس أو جماعات.

إن نظرتنا الثنائية كما يراها زكي نجيب محمود نظرة متميزة فريدة



تجعل الكائن الإلهي الواحد المطلق في جهة، وتجعل الأفراد الجزئيين في جهة أخرى، بل هي نظرة تجمع بين الثنائية والكثرة: الثنائية بالنسبة للإله الخالق والكون المخلوق، والكثرة بالنسبة إلى أفراد الناس الداخلية في حدود هذا الكون المخلوق.

ويستنتج «زكي نجيب محمود» من مبدأ الثنائية هذا نتائج هامة:

\* فمن حيث هي تجعل الإنسان مسئولاً مسئولية فردية عما يفعل، فإنه يتفرع عنها نظره في حرية الإرادة إذ تجعل للإنسان دون سائر الكائنات ضرباً من الإرادة الحرة لا يحدها كل ما يحيط به من قوانين.

\* كذلك يتفرع عنها نظرة في الأخلاق تجعل أساسها أداء الواجب كما يفرضه الوحي أو كما يمليه الضمير بغض النظر عن الفائدة العائدة من أدائه.

\* ويتفرع عنها نظرة في فلسفة الفن والآداب تجعل الجمال الفني مرهوناً بفاعلية ذهنية تبلغ بنا عالم المطلق والمجرد وليس مقصوراً على النشوة الناتجة عن الانطباع المباشر على الحواس.

\* ويتفرع عنها كذلك نظره في المعرفة وتحليلها تفرق بين معيارين: معيار منها يقاس به ضرب من المعرفة ومعيار آخر يقاس به ضرب آخر، فإذا كان الأمر أمر الحقيقة المطلقة جاءت المعرفة عن طريق البصيرة أو الوحي أو العرف، وإذا كان الأمر أمر الطبيعة وكانت جاءت المعرفة عن طريق آخر، طريق المشاهدة والحواس دون أن يزاحم أي النطاقين الآخر في وسائله.

ثم يحدد أخيراً «زكي نجيب محمود»

بناء على ذلك موقفه من الفلسفات الأخرى قائلاً: «إننا لو نظرنا إلى العالم الأنجلوسكسوني أنجلتر أو أمريكا نجد أن الفلسفة السائدة هي فلسفة تحليل العلم وقضاياها لنرى متى تكون الصيغة العلمية المعينة صادقة، ومتى لا تكون كذلك، لكنها لا تعيباً بالإنسان فإننا نقول لهم: لا، إننا نسايركم في فلسفة العلم لكننا نوجب أن تضاف إليها فلسفة للإنسان الحي.

ولو نظرنا إلى غرب أوروبا - فرنسا وألمانيا، حيث الفلسفة هناك معنية بالإنسان على طريقة خاصة تكاد تجعل من الإنسان إلهاً على الأرض تتعارض حريته المطلقة مع وجود الله فنقول لهم عندئذ: لا، إننا نسايركم في اهتمامكم بالإنسان، لكننا لا نجعل منه إلهاً، بل نجعله رسولاً لله على الأرض.

ولو ذهبنا إلى شرق أوروبا لوجدنا اهتماماً بالإنسان كذلك، ولكنه اهتمام بالنظم التي تدمج الأفراد في كل واحد فنقول: لا، إننا نسايركم في وجوب تنظيم العلاقات الاجتماعية على نحو يكفل للناس العدالة والمساواة ولكننا نضيف مسئولية الفرد أمام ربه وأمام ضميره.

وقد نذهب إلى الهند لنرى هناك فلسفة تدمج أفراد الناس في الكون العظيم الذي يفرز الأفراد ويبتلعهم كأنه الموج ويختفى على سطح المحيط، فنقول: لا، إننا نحرص على أن يكون لكل فرد حقيقة قائمة بذاتها، وجوه مستقل قائم بذاته لأنه مسئول عما يفعل ويبعد.

هكذا يتصور «زكي نجيب محمود» الفلسفة العربية، وهكذا يتصور موقفها من الفلسفات الأخرى، وليس من شك في





زكى نجيب محمود

وخاصة في جانبه الدينى من ناحية وبين علوم العصر من ناحية أخرى. وترتب على ذلك أن وقف زكى نجيب محمود من التراث موقفا انتقائيا يقبل فيه قيما معينة ويرفض أخرى، على ما فى هذه الرؤية الانتقائية من روح نفعية تجزئية للتراث إذ ينبغى ألا يتم التعامل مع التراث بروح الانتقاء أو الرفض وإنما ينبغى أن يكون تعاملنا تاريخيا يضعه فى حجمه الطبيعى بما يحقق له احتراماً أكثر ويضمن له إفادة أكبر. ومن ثم فإن المسألة ليست مسألة أصالة نستمدّها من تراثنا ومعاصرة نستمدّها من الغرب، بقدر ما هى مسألة خصوصية وعالمية.

إن الثقافة العالمية واحدة، وهى ملك لكل الشعوب حيث أن لكل الشعوب إسهاماتها فى هذه الثقافة، ولقد كان لنا نحن العرب إسهاماتنا فى الحضارة الغربية السائدة الآن، ومن ثم فهى أيضا حضارتنا، ونحن نملكها بقدر ما أسهمنا فيها، على أننا يجب أن نرى خصوصيتنا فى التراث.

إن محاولة «زكى نجيب محمود» تعد محاولة على قدر كبير من الأهمية إلى جانب محاولات الإبداع الفلسفى العربى والمصرى منذ بدايات القرن العشرين حيث نجد تيار المدرسة الإسلامية فى مصر والعالم العربى، خاصة عند «محمد عبده» و«مصطفى عبد الرزاق»، وتيار المدرسة العقلية عند «لطفى السيد» و«يوسف كرم» و«مذكور»، وتيار المدرسة الروحية عند «عثمان أمين» وتيار الوجودية عند «عبد الرحمن بدوي» وتيار الواقعية الوجدانية عند «أبوريان» وتيار التصوف الإسلامى عند «التفتازانى» وتيار العقلانية عند «عاطف العراقى» و«توفيق الطويل».

فبسر أن المسألة اتخذت عند زكى نجيب محمود ثنائية حادة: خالق ومخلوق، روح ومادة، عقل وجسد، مطلق ومتغير، سر وأزلى وحادث، تراث وعلم معاصر، على ما يعيب فكرة الثنائية هذه من تأرجح تارة وتوسط تارة أخرى بين طرفى تلك الثنائية وقلق فى عملية التوفيق بينهما فى جميع الأحوال، خاصة فيما يتعلق بالتوفيق بين التراث،



الفكر الجمالى عند زكى نجيب محمود :

## معرفه الشعر ، وشعر المعرفة

حلمى سالم

وفلسفته تحية له وإكبار المساهمة البارزة في ثقافتنا المعاصرة، وقد شارك في ذلك الملف الخاص بالكتابة كل من : محمود أمين العالم ، أميرة حلمى مطر ، فالى شكرى ، ابراهيم فتحى ، نصر حامد أبوزيد ، محمد محمد القاضى).

واليوم نحن نعزى أنفسنا وحياتنا الفكرية وأهله ومحبيه بطول الوطن العربى ، فى رحيل زكى نجيب محمود ، ونقدم قراءة موجزة فى فكره النقدي الخاص بالفن والأدب ، من خلال كتابه الهام «مع الشعراء».

رحل زكى نجيب محمود، منذ ثلاثة شهور (سبتمبر ١٩٩٣)، عن ثمانية وثمانين عاماً، هذا المفكر الذى قدم للمكتبة العربية مناير على خمسة وستين كتاباً (بين مؤلف ومترجم بالعربية والانجليزية) شكلت لثقافتنا العربية المعاصرة ركناً ركيناً من العمق والثراء، وشكلت لصاحبها موقعه السامق فى بنائنا الفكرى والفلسفى الحديث، وشكلت للمثقفين والمفكرين بؤراً جدل خلاق غير منقطع - بالاتفاق والخلاف - طيلة نصف قرن.

\*\*\*\*

وكانت «أدب ونقد» قد خصصت عدد مارس ١٩٩٢ لفكر زكى نجيب محمود

\*\*\*\*  
يمثل الفكر النقدي - فى الفن



إلى النزعة العلمية القائمة على تحليل موضوعي للعناصر وطريقة اجتماعها أو افتراقها ، دون أن يتدخل البحث بعاطفة ذاتية تميل به إلى ما يرضيه وجدانا ، لا ما يرضى «الحق» مجرداً من غواية الوجدان» .

وهو بالطبع يقيمها على أعمدة من فكره ، الذي يوضحه بجلاء في كتابه «زاوية فلسفية» بقوله :

«أما نحن أصحاب المذهب التجريبي العلمي في الفلسفة فموقفنا صريح . يقول القائل عبارته فنسأله : هل هي منصرفة إلى شيء خارجي ؟ فإن أجاب بالإيجاب سألتناه من فورنا : أين الخبرة الحسية التي تؤيد ذلك ؟ فإذا عجز عن أن يشير لنا إلى كائنات حسية هي التي تنصرف إليها عبارته التي نطق بها ، حكمنا على عبارته هذه بالبطلان فحسب ، بل بخلوها من المعنى ، إذ «المعنى» هو بعينه الخبرات الحسية التي يرمز إليها الكلام الذي نزع له ذلك المعنى» .

يبدأ «مع الشعراء» بأربعة مقالات عن العقاد .

يفتح نجيب محمود مقالاته عن العقاد بقوله : «البصر الموحى إلى البصيرة ، الحس المحرك لقوة الخيال ، الحدود الذي ينتهي إلى اللامحدود - ذلك هو شعر العقاد ، بل ذلك هو الشعر العظيم كائناً من كان صاحبه» .

ويغض النظر عن الاتفاق أو الاختلاف في تقييم شعر العقاد ، من الناحية الفنية ، فإن توصيف نجيب محمود للشعر العظيم هو توصيف لا خلاف عليه ، وهو ما أسماه علماء الجمال بعد ذلك بالانطلاق من العيني إلى المجازي ، ومن

والأدب - جانباً هاماً من جوانب البناء الفكري الشامخ الذي أقامه زكي نجيب محمود ، غير أنه كان - مع ذلك - الجانب الذي لم يحظ بالاهتمام الكافي عند نقاد الرجل وشراحه على السواء ، في حين استأثرت فلسفته «الوضعية المنطقية» ورواه الفكرية المتصلة بها ، بالاهتمام والمناقشة والحجاج ، علماً بأن ما قدمه نجيب محمود في مجال نقد الفن والأدب ، يكاد يشكل «نظرية» شبه متكاملة من ناحية ، ولا يقل خطراً - بالمعنى الموجب والسالب للخطر - عما قدمه في الفلسفة والفكر العام ، ولا يقل عنه جدارة بالتحليل والمحااجة و «النقد» والإضاءة من ناحية ثانية .

ولقد أشار زكي نجيب محمود نفسه إلى الجانب النقدي عنده ، في كتابه «قصة عقل» حينما قال : «ولقد حيأني الله ميولاً فطرية تعددت حتى وسعت منطقة التفكير الفلسفي ، وقابلية التذوق للأدب والفن معاً ، وهو تذوق قد يعقبه أنا بعد أن محاولات النقد القائم على التحليل والتحليل . ومن هنا ترابطت في مخيلتي الفلسفة والأدب والفن في رقعة واحدة» .

\*\*\*

والواقع أن رؤية نجيب محمود النقدية مبثوثة في عديد من كتبه : مثل : قشور ولبس (١٩٥٧) ، الشرق الفنان (١٩٦٠) ، فلسفة وفن (١٩٦٢) ، قصة نفس (١٩٦٥) ، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري (١٩٧٢) ، من زاوية فلسفية (١٩٧٩) ، في فلسفة النقد (١٩٧٩) مع الشعراء (١٩٨٠) ، قصة عقل (١٩٨٣) . يصف زكي نجيب محمود «نظريته النقدية» بأنها نظرية عقلية «هي أقرب





«الجميل» ، إذ فيه «شموخ الجبال وصلابة الصوان وعمق المحيط».

وفى نهاية مقالته «كيف ترجم العقاد للشيطان» ، التي يجسد فيها تحدى الشيطان لله ، يطلب زكى محمود - فى شجاعة - من قارئه أن يضع مكان كلمة الله كلمة أخرى هى «الهاكم المستبد» ثم يضع مكان كلمة «الشيطان» كلمة أخرى هى «المفكر الحر» ، ليجد العقاد إنما يترجم لحياة كل مفكر حر يثور فى وجه الطغيان!

وبغض النظر - ثانية - عن الرأى الفنى فى قصيدة العقاد «ترجمة شيطان» ، فإن القراءة التى قدمها لها زكى نجيب محمود هى نموذج متفرد للقراءة الناقدة التى يقوم فيها الناقد بالشرح والتحليل والتأويل ، وفك الرموز وإعادة تركيبها من جديد ، ولعله وصل فى نهاية هذا الشرح إلى تأويل جريء للعلاقة بين «الله» و «الشيطان» ، ولقد تقبلت منه الحياة الأدبية هذا التأويل الجريء - ولم تكن جفافاً الظلام باسم الدين قد استشرت بكامل سوادها بعد - ولم يقفز ملتجئاً أو منافقاً فى وجهه

الخاص إلى العام ، ومن الجزء إلى الكل. يرى نجيب محمود أن شعر العقاد أقرب شئ إلى فن العمارة والنحت ، فالقصيدة الكبرى من قصائده أقرب إلى هرم الجيزة أو معبد الكرنك أو مسجد السلطان حسن ، منها إلى الزهرة والعصفور وجدول الماء .

وأن قصيدة العقاد بناء من الصوان ، والقلم فى يده هو إزميل النحات ، أنه لا يصوغ قطعة من العجين اللين ، ولا يقيم بناء من الطين الطرى المطواع.

وهنا يقدم زكى نجيب محمود تفرقة الشهيرة بين «الجميل» و «الجليل» :  
الجميل صفيح ناعم ورشيق غير صلب وغير عنيف والجليل ممتد الأبعاد كبير الحجم ناطق بالقوة وطول البقاء .

الجميل يثير عاطفة ، الحب والجليل يثير عاطفة الاعجاب ، الجميل يبعث لذة مباشرة ، والجليل يبعث لذة غير مباشرة.

ويرى نجيب محمود أن شعر العقاد أدخل قسماً باب «الجليل» منه فى باب



متهمهما الناقداً أو الشاعر بالفسوق  
والمروق والكفر!

\*\*\*\*\*

كان زكى نجيب محمود واحداً من  
تلاميذ وأصدقاء العقاد المخلصين  
المتأثرين به أشد التأثير ، ولعل في ذلك  
ما يفسر هذا الاعتداد الشديد لدى نجيب  
محمود بتجربة العقاد الشعرية ، علي  
الرغم مما في هذه التجربة من معائب  
عديدة ( ولنتذكر أن العقاد هو الذي أطلق  
على نجيب محمود وصف : أديب  
الفلاسفة وفيلسوف الأدباء .

وزكى نجيب يعترف ، في مقالاته  
الأربع بهذا التأثير العقائى البالغ ،  
ولهذا فهو يرى فيه « ثورة فنية كبرى ،  
وثورة فكرية جارفة » وأنشأه هذه  
التفرقة المعروفة بين « الجميل »  
و« الجليل » ، لكي يسوغ شعر العقاد ، ،  
ويبرر جفافه وصلادته وخلوه من الرواء  
والطلاوة والعذوبة .

ولعلنا نذكر - كذلك - أن نجيب  
محمود قد شارك العقاد في صياغة بيان  
لجنة الشعر الشهير ، بالمجلس الأعلى  
للفنون والآداب ، عام ١٩٦٤ ، وهو البيان  
الذى هاجم فيه صائغاه ( باسم لجنة  
الشعر ) الشعر الجديد ، مما كان ينشر في  
مجلة « الشعر » التى كان يرأسها آنذاك  
د. عبد القادر القط .

وقد نعى البيان على الشعر الجديد  
تحله من « الإطار » الفنى الذى يحفظ  
هوية الأمة وثقافتها الوطنية ، كما نعى  
عليه استغراقه فى الرموز والأساطير  
غير الإسلامية ، مما يناهض دين الدولة  
الرسمى ، ودعا البيان الدولة الى ألا  
تنفق مالها لإخراج مجلات تنشر تيارات  
شعرية لم يستقم عونها بعد ولم تستقر

فى « متن » الحياة الشعرية ، ولم تزل  
محض تجارب تجديدية قد تثبت  
جدارتها وقد تذروها الرياح . ( يمكن  
مراجعة كتاب د. عبد القادر القط  
« قضايا ومواقف » ، فى هذا الشأن ) .

والكثير من آراء لجنة الشعر هذه ،  
هو ما أعلنه زكى نجيب محمود ، بعد  
ذلك ، حينما تناول بالنقد بعض أعلام  
مدرسة الشعر الجديد :

نفس الموقف الذى يعترضه قدان  
« الشكل » هو - فقط - الشكل الذى ألفينا  
عليه آباءنا ، وأن هجرة هذا الشكل تعنى  
الاندياج والتسيب وازدراء الشكل الفنى  
على حساب المضمون !

\*\*\*\*\*

فى « نظرة محايدة الى قضية الشعر  
الحديث » يعرض زكى نجيب محمود  
للأرض التى نشأ عليها الشعر الجديد فى  
مصر والوطن العربى ، فيشير الى أن  
تجديد البارودى ومطران كان تجديداً فى  
المضمون لا فى الشكل . كما يشير الى أن  
تجربة « الديوان » و« أبوللو » كانت  
تجديداً عميقاً لان الشعر معهما أصبح -  
لأول مرة فى تاريخه - شعر تجربة  
نفسية ، لكن الإناء - مع ذلك - ظل هو  
الإناء وإن تغيرت الخمر فيه .

ويرى نجيب محمود أن هذه الحركة  
الشعرية الأخيرة ( حركة الشعر الحر )  
هى التى أرادت فى تجديدها أن تلحق  
الشكل بالمضمون ، وأن تغير الإناء  
والخمر معاً !

وطبق نجيب محمود يشرح الظروف  
الثقافية والفكرية والحياتية التى  
حتمت ظهور هذا الشكل الشعرى الجديد  
، ويرى ان الشعراء المحدثين قد وفقوا فى  
القبض على حقيقة الشعور الانسانى



انه من الواضح أن الرجل يعنى بالشكل شكلاً سابقاً للقصيدة تصب فيه أفكارها ومضامينها، وإلا صارت «رمالاً سائبة».

الشكل - بهذا المعنى - هو الوعاء الجاهز السابق المحفوظ الذى يوضع فيه المعنى، وليس ما تفرضه الرؤية الشعرية من طرائق وتشكيلات وهيئات قد لا تكون مسبوقة.

وعلى الرغم من أن نجيب محمود يؤكد - في مقالته «وقفه شاعر» - أن أدونيس - أن «القاعدة الأولى فى النقد الفنى المنصف، هى أن نحاسب الأثر الفنى المنقود بالمعيار نفسه الذى خلق ذلك الأثر على أساسه وإلا فربما وجدنا أنفسنا ننقد القط لأنه ليس ثمرأ»، إلا أنه تخلى عن هذه القاعدة الأولى فى النقد الفنى المنصف، حينما طالب الشعر الحربي أن ينصب فى «شكل سابق» جاهز متعارف عليه، حتى لا يصبح كالرمال السائبة أو كالمسائل المنداح على الأرض!

فى هذا الضوء يتجلى لنا تناقض واضح: فبينما يهتم نجيب محمود بالصياغة الشكلية، نجده فى نقده التطبيقى يقصد التجديد فى المعانى والمضامين لا تجديد الشكل الفنى والصياغات الجمالية، وهو ما نتبينه من مقالته «التجديد فى الشعر الحديث» حينما قال «أن الشعر إنما يكون شعراً جديداً لأنه تناول من خاطرات النفس ما لم يكن قد تناول سابقوه، أذ هو وليد تغير فى مجرى الحياة وأحداثها».

ويتأكد انطلاقاً من فكرنا من «المضمون» فى تقييم الجديد (على الرغم من انتمائه الفلسفى للشكل) حينما

اليوم بازاء الدنيا المعاصرة، كما وفقوا فى تجسيد كثير من القيم الشعرية التى أجمع عليها البصيريون بأسرار فن الشعر: مثل الوحدة العضوية، والتعبير بالصورتعبيراً غير مباشر ودون التصريح الوعظى المباشر السخيف، ومثل تشخيص الحقائق الكونية فى خبرات نفسية جزئية محددة، وكل هذه الصفات كانت تنقص عدداً كبيراً ممن كانوا ينظرون الشعر على منوال التقليد.

ويوضح نجيب محمود أن نفرأ من الشعراء الحديثين قد برع فى استخدام الأسطورة بما يتيح لأحد من التقليديين.

لكنه يأخذ على هذا الشعر الجديد بعض المآخذ الملحوظة، منها: الإيغال فى الإيحاء إلى حد الغموض المفلق، والاسراف فى التشاؤم، حتى «لا ترى عندهم إلا الخراب والموت والفسساد والوحل والحطام والعنفوانهيار والمرض والشلل والضيق والبيوت المهجورة»، وضعف البناء اللفظى!

وليس ضعف البناء اللفظى فى الشعر الحديث بالأمر الهين عند زكى نجيب محمود، إنه يعنى ضعف الشكل، ويعنى أن هذا الشعر ليس سوى «حفنة من الرمال سائبة».

وهنا نصل إلى قضية من أكبر القضايا إثارة للحوار والخلاف عند مفكرنا زكى نجيب محمود: قضية الشكل. فمعلي الرغم من أن المذهب الوضعى المنطقى الذى يتبناه نجيب محمود قد جعله يعطى أهمية فائقة «لصورة» على «المادة»، بما يعنى - فى الفن - إعطاء أهمية فائقة للشكل، إلا



تحليلها عن مضمونها، وحيث يكون مجال الحديث عن العالم وحقائقه، فليس للفيلسوف أن ينسب بينت شفة، أما عمل الفيلسوف المعاصر فهو العبارات العلمية «(قصة عقل)».

وهذه النزعة «العازلة» هي ما وجه اليها محمود أمين العالم انتقاده الحاد مرات ومرات، حينما بين أن منهج التحليل الخاص يعزل الظواهر عن سياقها الحي، وأن مثل هذا النزوع: باسم الدفاع عن العلم يقول لك أترك العلم والعلماء، وباسم نبيذ الميتافيزيقا والغيبيات يقول لك دعك من المبادئ العامة والنظرات الشاملة، وباسم الصديق يقول لك دعك من الوقائع في العالم الخارجي، ولتعكف على تحليل اللغة التي تعبر عن هذه الوقائع (الرعى والوعى الزائف).

\*\*\*\*\*

ويتأكد لدينا أن نجيب محمود لا يعنى «بالشكل» سوى «العمود الشعري القديم»، حينما يقول أن «الجديد» يتميز بالتخفف من الالتزام الشكلي، أي من الوزن والقافية السابقين، وهكذا فإن الشكل هو الوزن والقافية وغيرهما مما ترك الأقدمون.

لم يكن بمستطاع الناقد، المفكر الوهمي صاحب الثنائيات المتعارضة المؤيدة، أن يرى أن الرؤية الجديدة تختار أشكالها الجديدة، حتى ينتفى عنه هذا التمسك بالمرحوم بين الموضوعات الجديدة والأشكال الثابتة.

إن هذه الرؤية الجدلية كانت جديدة بآلا تدفع مفكرنا إلى سوق مفهوم سليم في سياق مفلوط:

أما المفهوم السليم فهو تأكيد

يقارن (في مقاله: ما الجديد في الشعر الجديد) بين محمود حسن إسماعيل وبين صلاح عبد الصبور، فيجد أنه لا فارق هناك بينهما، لأنهما عالجا نفس المفاهيم والمعاني، فهو يتساءل: «ليقل لي من شاء ما هي «القيم» الانسانية الأساسية التي جسدها عبد الصبور في شعره وأفلتت من شعر محمود حسن إسماعيل؟».

إن مفكرنا يبحث عن «المميز الشعوري» الذي من أجله كان الجديد المزعم في الشعر جديداً، وهو في بحثه ذلك لا يتنكب فكرته الفلسفية الأصلية فحسب بل أنه يكشف عن أنطوائه على «محدد» رومانسي للشعر، هو المحدد «الشعوري»، هذا المحدد الذي أطلقته المدرسة الرومانسية (الديوان، وأبوللو) حينما قالت، على لسان العقاد مرة: «الشعر من الشعور» - وهو ما لم يطبقه العقاد في شعره نفسه -

وقالت على لسان عبد الرحمن شكري مرة: «ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان».

وعلى الرغم من العداء الظاهري الذي تبديه فلسفة نجيب محمود، الوضعية التجريبية العلمية للاندياحات الشعرية، غير المحسوسة عقلياً في العالم الخارجي، وعلى الرغم من الطابع العلمي العقلاني الذي يغلف هذه النزعة الفلسفية، فإن رؤاه النقدية إنما تعود لتكشف عن طابع مثالي دفين: يفصل بين المادة وصورتها، وبين الشعور والعقل، بين الشكل والمضمون، وغير ذلك من صور «العزل» العديدي، الذي لخصه هو نفسه بقوله:

«يجب فصل المادة الفكرية المراد



اختياراً عضويًا ، كان هناك شكلاً سرمدياً  
هائماً (قبلياً) يبحث عن محتواه الذي  
ينصب فيه .

وبهذا الفصل التعسفي يكون المفكر  
الذي جاهد « خرافة الميتافيزيقا » طوال  
حياته ، قد وقع في أسر ما جاهدته ! .

وإذا كان المقصود منها إمكانية  
خروجنا « بقاعدة نقيس عليها النص  
الأدبي » فقد تذكر لفكرته السابقة التي  
تقول بأن القاعدة تستخلص من النص ،  
ولست سابقة عليه جاهزة لحاكمته ،  
من ناحية ، وقد أدان الآثار الأدبية بما لم  
ينهض به النقد ( لا النصوص نفسها ) من  
استنباط القواعد والمعايير العامة من  
نصوص الشعراء من ناحية ثانية .

\*\*\*\*\*

وعلى الرغم من أن زكي نجيب  
محمود قال ( في مقالاته عن العقاد ) أنه  
لم يوافق العقاد ( في لجنة التفرغ ) حينما  
عارض - العقاد - منح فنان تشكيلي  
تفرغاً ، لأنه رأى تمثاله ذا طابع  
تجريدي يجسد قطاً بطريقة لم تقنع  
العقاد فقال : « هاتوا فأرأى أمام هذا  
التمثال ، فإن جرى هارباً على ظن منه  
أنه أمام قط ، وافقت على تفرغ الفنان » .  
المعنى هنا أن العقاد أراد من الممثل  
أن يحاكي الطبيعة أو الواقع الخارجي  
محاكاة حرفية فتوترغرافية وهذه  
المحاكاة الصرفية هي ما رفضها زكي  
نجيب محمود ، إلا أن نجيب محمود عاد  
بعد ذلك وطلب من الشعراء نفس الطلب  
الذي طلبه العقاد من الممثل : محاكاة  
الخارج بدقة مناقضاً بذلك نظريته  
نفسها التي ترى أن العبارات الأدبية  
ليس مدار التحقق منها هو مطابقتها  
لأشياء العالم الخارجي ، مثلما هو الحال

على « أن الذي يميز الفن في شتى صنوفه  
هو ( الشكل ) الذي صب فيه موضوع ما ،  
ولو انهار الشكل لم يعد الفن فناً حتى  
وإن بقي الموضوع كله بحذاقيره لم  
ينتقص شيئاً » ، وهو مفهوم سليم لأنه  
يوضح أن الفن الجميل ليس الذي يحمل  
موضوعاً جميلاً أو شريفاً أو نبيلاً  
فحسب ، بل هو الذي - فوق ذلك أو قبل  
ذلك - يقدم هذا الموضوع النبيل في  
صيغات فنية وجمالية جديدة ومبتكرة  
وخلاقة .

الصحيح هنا : أن الموضوع العظيم لا  
يجعل الآثار الأدبية عظيماً ، إذا كانت  
صيغة هذا الموضوع العظيم ركيكة أو  
ضعيفة أو مكررة .

وأما السياق المغلوط فهو أن مفكرنا  
يقدم هذا المفهوم « الصحيح » للتدليل  
على أن الشعر الجديد يفتقر إلى  
« الشكل » بابتعاده عن الوزن والقافية  
في النظم القديم . الشكل الذي يقصده  
إذن ، هو النظام « المعلوم » سابقاً ، أي  
الجاهز سلفاً ، والذي تعارفه الناس  
واستقروا عليه واستقر عليهم : «  
فالموسيقى مادتها الصوت ، لكن هذا  
الصوت ، لا بد أن يساق في ترتيب معلوم  
، والتصوير مادته الضوء ( أي اللون ) لكن  
درجات الضوء لا بد أن توضع على اللوحة  
في ترتيب معلوم ، والنحت مادته الحجر  
على اختلاف صنوفه ، لكن هذا الحجر  
لا بد أن يصاغ في شكل معلوم » .

وإذا كان المقصود من كلمة « معلوم »  
التي كررها مفكرنا مرات ، أن يكون  
الشكل معروفاً سلفاً وثابتاً ( تتغير  
داخله الموضوعات ) ، فقد فصل بين  
الموضوع وصياغته ، وثبت الأشكال  
تثبيتاً خالداً ، قبل مادتها التي تختارها



فى العبارات العلمية؛

ومثلما كان العقاد بموقفه ذاك من تمثال القط، يتذكر لظرفيته فى أن «الشعر من الشعور» وأن على الفنان أن يحاكي ذات نفسه لا أن يحاكي الواقع الخارجى، فإن زكى نجيب محمود تذكر لموقفه أمام العقاد، حيثما تعرض بالنقد لديوان صلاح عبد الصبور «الناس فى بلدى» ولديوان «مدينة بلا قلب» لأحمد عبد المعطى حجازى.

وذلك حينما قال «ما هكذا الناس فى بلدى»، مقيما نقده لعبد الصبور على أساس صدم التطابق بين الناس الذين يصورهم عبد الصبور، وبين الناس الواقعيين فى قرانا الواقعية.

وحينما يعرض ما يصوره حجازى على مرآة الواقع الحرفى، فيأخذ عليه استحالة حدوث ما يرويه بالقصيدة فى الواقع المعاش بالفعل.

وهكذا تدفع الأخطا الفلسفية والنقدية - بما فيها من تجريبيية وانتقائية وثنائية - مفكرنا الى أن يضع نفسه فى المنهج النقدي الذى يصادف لحظته الناقدة، مهما تعارضت المناهج واللحظات: فهو تارة واقف فى المنهج النقدي الرومانسى (حيث محاكاة الداخل لا محاكاة الخارج)، وهوتارة واقف فى المنهج الكلاسيكى (حيث المعيار هو مضاهاة الخارج مضاهاة تامة).

وهو بالطبع ينهى مقالته (عن عبد الصبور وعن حجازى) بالبكاء على اللبن المسكوب، فيختم مقالته عن عبد الصبور بقوله: «هذا هو شعور الشاعر إزاء الناس فى بلاده، لكن ما هكذا الناس فى بلدى، فإذا كان الشاعر قد باع

القلب الشعري ابتغاء مضمون فقد ضيع علينا القلب والمضمون معا»، ويختم مقالته عن حجازى بقوله: «واخسارة هذه الطاقة الشعرية أن تنسكب هكذا كما ينسكب السائل على الأرض فينداح دون أن يجد القلب الذى يضمه بجدانه، فيصونه الى الأجيال الآتية:، ليقول الناس عندئذ: هناك كان شاعر شاب تكلم من ذات نفسه فجاءت عباراته تعبيرا عن قومه وعن عصره».

وفى الحالتين، لا يلتفت مفكرنا إلى أن الشاعر لم يبيع القلب ابتغاء مضمون، بل باع قلبا ومضمونا قديمين ابتغاء قلب ومضمون جديدين.

\*\*\*\*\*

على أن تناقضا حادا جديدا يواجهنا حينما نقرأ المقالة الشهيرة «الشعر لا ينبئ»، إذ يعلن زكى نجيب محمود «أن الفن ليس له معنى، ولا ينبئ أن يكون له، إلا إذا أراد صاحبه أن يجعل منه مسخا بين العلم والفن».

وأبرز وجوه هذا التناقض هو التعارض بين ما أعلنه من أن «الشعر لا ينبئ»، وبين ما قام به مفكرنا فى تحليل شعر العقاد وصلاح عبد الصبور وحجازى وغيرهم، وتشريح معانيه وأفكاره، مؤيدا أو منكرأ.

ولأن زكى نجيب محمود فيلسوف الفصل بين المحسوسات والمجردات، بحيث يصبح كل ما يمكن البرهنة الحسية عليه واقعا فى دائرة العلم والعقل والحقيقة، وكل ما لا يمكن البرهنة الحسية عليه واقعا خارج هذه الدائرة، ولأنه - من ثم - فيلسوف الصورة لا المادة، فهو صاحب السعى الأكبر لعزل الفن عن الوظيفة أو الدور



أو المعنى أو الغاية..

والشعار المناسب هاهنا - فى مهمة الشعر - أن «الشعر لا ينبئ». إن القصيدة قد سميت باسمها هذا لأنها فى ذاتها غاية القصد عند الشاعر وعند السامع وعند القارئ، فليست هى وسيلة لغاية وراءها مهما تكن تلك الغاية خلقية أو سياسية أو اصلاحية، فليس معيار العمل الشعرى ما (ينبئ) به من حق أو معرفة أو مغزى أخلاقى أو اجتماعى، لأن مدار كل ذلك العقل والعلم والمنطق والواقع، إنما معيار العمل الشعرى فى تمام خلقه كما أنه فى تمام بنائه.

ويخوض تليمة حواراً مع الفكر الوضعى فى النظر إلى المسألة الفنية، بالتأكيد على أنه إذا كان لكل اتجاه فكرى أصوله فى المعرفة الانسانية وجذوره فى الظروف الاجتماعية، فإن الوضعية تصوغ، اليوم، آخر نسق مثالى، وتعبير عن آخر مراحل تطور المجتمع البرجوازى.

لقد بدأ الفكر المثالى البرجوازى بالانقلاب على الآلية الكلاسيكية القديمة التى أضاعت الذات فى العالم، وأصل نظراته التى غالت فى تألية الذات حتى أضاعت العالم فيها، وانتهى بإنكار الذات نفسها.

لم يستطع هذا الفكر أن يصل إلى القوانين الموضوعية المفسرة لحركة المجتمع والتاريخ، كما لم يستطع أن يصل إلى صياغة صحيحة لعلاقة الفرد بالمجتمع، وبديهي أن ينتهى هذا الموقف بإنكار تلك القوانين وبغموض هذه العلاقة.

إن هذه الفلسفة - يقول تليمة - لا زالت تحمل بقايا قوية من مادية القرن

لذلك فهو يرى أن «عالم الفن والأدب القائم بذاته، لا يصور خارجاً ولا يعبر عن داخل وإنما هو «خلق» مستقل، حيث القصيدة فيه «ليست وسيلة لغاية وراءها مهما تكن هذه الغاية، خلقية أو سياسية أو اصلاحية بل هى الهدف المقصود نفسه»، والقصيدة بالتالى ليست أداة ينقل بها الشاعر إلى القارئ شيئاً من المعرفة كائناً ما كانت، ولو كان ذلك هدفها لما كان هنالك ما يدهو الشاعر إلى غناء الشعر، فقد كان النشر يكفيه، ولما كان هناك فرق بين أن أترك القصيدة فى بنائها الفنى، وبين أن أترجم أفكارها ومعانيها نشرًا لا أراعى إلا أن أنبئ السامع بما قد أراد الشاعر أن ينبئ به».

وتحت عنوان «الشعر ينبئ» ويتنبأ ناقشه، عبد المنعم تليمة فى مقالتين طويلتين (نشرتاً بمجلة «أضواء» ٧٧ - العدد الثانى والثالث) رؤى زكى نجيب محمود فى الفكر الفنى وأساسها فى الفكر الفلسفى للوضعية المنطقية.

بداية، يلخص تليمة مذهب نجيب محمود فى سطور موجزة:

مادة الشعر كلمات، والكلمات التى يستخدمها الشعر ليست «تصويرية»، فهى لا (تعنى) شيئاً لأنها تسمى أشياء حسية فى العالم الموضوعى الخارجى ولا تجزئ مقابلة لواقعة من وقائع هذا العالم، إنما هى - كلمات الشعر - (تعبيرية) تقصد لذاتها ولا ينفذ منها إلى شئ وراءها فهى غاية تمتع السمع بغض النظر عن دلالاتها الخارجية، إن الشعر لا ينقل شيئاً من المعرفة وليس وراءه من غاية أخلاقية أو اجتماعية أو غيرها،



الثامن عشر ، لذلك لم تتصور تطوراً للعالم ولحركته ولا ترايطاً لظواهره ولا تبادلًا للتأثير فيما بين هذه الظواهر ، ولا هي تصورت نشاطاً بشرياً في ضوء الممارسة الانسانية والاجتماعية ، ومن ناحية ثانية فإنه لا يمكن اعتماد الخبرة الحسية طريقاً وحيداً الى معرفة الواقع ، فهناك التجريد والتعميم وهما من أسس العلم ، وهناك خبرة البشر وممارساتهم وهما من أسس التطور .

إن الفكر اذا انقطع عن الواقع وعجز عن تجريده وتعميمه ، فإنه يصبح تأملاً ذاتياً ، يوقع في التناقض ، ولقد عجز الوضعيون عن ادراك القانون الموضوعي في المجتمع الرأسمالي فوق عروافى التأميلية والميتافيزيقية اللتين انقلبوا عليهما ، هذا من جهة التأميلية والذاتية ، أما من جهة التناقض فإن طلبهم للفن (جماله في ذاته) قد كان سعياً منهم الى حماية الفن في نظام اجتماعي يخضع النشاط الفني لقوانين غير إنسانية ، ووجه التناقض في أنه اذا كان سعيهم وقوفاً في وجه الانتاج الرأسمالي الآلي الكبير وعلاقاته ، فلقد خاب سعيهم ، لأنهم أرادوا حماية الفن من قوى اجتماعية قاهرة ، فانتهى أمرهم الى أن أخرجوا الفن من نطاق العملية التاريخية الاجتماعية كلها ، لقد سعوا الى وهم من الأوهام .

ويرى عبد المنعم تليمة أن الوضعيين قد وفقوا في دفع الغلو الرومانسي الذي أهدر تاريخياً المبدأ الجمالي واجتماعيته عندما جعل الأسلوب هو الفنان نفسه ، بيد أن الوضعيين غلوا من طرف ثان بأن جعلوا الأسلوب هو العمل نفسه ، بل أن الأصل الرومانسي أقل غلواً

لأنه عندما يجعل التشكيل مطابقاً لذاتية الفنان ، فإنما يبحث عن مفسر لهذا التشكيل من خارجه ، أما الأصل الموضوعي فقد ذهب بعيداً في قفل الظاهرة الفنية على نفسها ، وفي جعل العمل الفني قائماً بذاته ، وذلك عندما يجعل التشكيل مطابقاً لذاته ، أي عندما يجعل التشكيل هو ذاته ، ويفسر التشكيل بنفسه .

إن هذا الغلو التشكيلي يقف عند القوانين الخاصة للظاهرة الأدبية ويجعلها قوانين جمالية خالصة ، لكن الأدب - من جهة أنه نشاط انساني - لا يفسر بهذه القوانين الخاصة وحدها .

وبديهى أن الأدب (فن لغوي) اذا كنا نسنده الى أداته ونعرفه بها ، لكنه نشاط انساني يعكس حركة واقع تاريخي اجتماعي محدد عكسا خاصا اذا نظرنا اليه من جهة ماهيته ومهمته ، وبديهى أيضاً أن درس الأداة أساس أول في بيان ماهية الأدب ومهمته ذاتهما ، لكن أداة الأدب نفسها تتضمن سياقاً تاريخياً اجتماعياً يؤكد تاريخية المبدأ الجمالي واجتماعيته .

إن هؤلاء الوضعيين - يرى تليمة - يقفون عند القانون الذاتي للظاهرة الأدبية ويكشفون في هذا القانون عن التشكيل اللغوي من جهة العلاقات والهيئات والأنساق والتراكيب ، ويكشفون فيه عن التشكيل الفني من جهة الدلالات والرموز ، غير أنهم في كل ذلك يغفلون مبدأ التاريخية والاجتماعية ، ومنطقي الا يصل تناولهم الى جدل الجماليات والممارسة الاجتماعية ، أي الى علاقة الظاهرة الأدبية بغيرها من ظواهر البناء



معرفة نوعية تختلف عن المعرفة العلمية أو الفلسفية أو التاريخية أو الدينية . أنها معرفة ذات طابع جمالي يميزها عن المعارف العقلية الأخرى ، يميزها لا يسلب عنها طابعها المعرفي من الأساس والمبتدأ ، كما يريد زكي نجيب محمود .

ولقد أطلنا الوقفة عند تقويم عيود المتعم تليمة الفكر نجيب محمود الجمالي ، لأن هذا التقويم يمثلواحدة من أدق المساجلات الفكرية التي وقعت لفكر الرجل فيما يتصل بالمسألة الجمالية ، من زاوية الفكر المادى الجدلي .

لكن الامانة تقتضى منا الاشارة العامة الى أن السنوات الأخيرة فى حياة زكى نجيب محمود قد شهدت نوعا من ذوبان حدة الثنائيات المتقابلة المتضادة عنده ، فى اتجاه قدر ملحوظ من التركيب والاتساع والشمول .

وهذا ما لفت محمود أمين العالم النظر اليه مؤخرا (فى مقالته عنه بعدد أدب وثقافة الضاحك بالرجل) حينما أكد أن فى عمل زكى نجيب محمود الأخير (وخاصة نزوعه التركيبى التوحيدي للرؤية الفلسفية ، ومحاولته كشف ما هو جوهرى وجذرى واحد فى التراث العربى الاسلامي) هناك ما يتجاوز التحليل الوضعى المنطقي الصارم الصرف الى منهجية تركيبية توحيدية ذات رؤية انسانية كونية شاملة وعمق تاريخى ، وذات ارادة للتغيير والتجديد .

سلاما لهذا الفكر الجليل ، الذى رحل بعد أن عاش حياة عميقة ، وبعد أن قدم مساهمته الكبيرة فى محاولة جعل حياتنا حياة عميقة .

الثقافى وظواهر الوجود الاجتماعى ، فإذا كان الوضعيون قد جعلوا الظاهرة الأدبية عامة مسيرة بقانوناتها الذاتى ، فإنهم قد جعلوا العمل الشعرى تشكيلا لغويا خالصا والعالم ليس لغة ، إنما العالم وجود موضوعى قائم خارج وعى البشرية وسابق على هذا الوعى ، واللغة تنقل وعى البشر بعالمهم ومعرفتهم به وخبرتهم فيه ، إن المسمى موجود ، وهو فى وجوده الموضوعى سابق على أسمه ، ويتم وضع التسمية للمسمى عندما يقع هذا المسمى فى حيز الوعى الانسانى ، إن الوعى انعكاس للعالم ، واللغة ناقلة لهذا الانعكاس ، فهى لا تنقل إلا ما أصبح فى نطاق الوعى ، كذلك فإن المستوى الفنى للغة هو ثمرة الخبرة الخاصة لأصحاب هذه اللغة ، لأنه إذا كان (التفكير بالمفاهيم المجردة) استجابة لغنى معرفة البشر بعالمهم واحتواء لكثرة الأشياء والجزئيات التى حصل عليها وعيهم ، فإن (التفكير بالرموز) قد كان ارتقاء بالتجريد والتعميم له وصولا الى الكليات والصيغ الدالة على تعقد الخبرات .

ويخلص تليمة مما سبق الى أن الشاعر يتعامل تعاملًا خاصًا مع اللغة ، إنه يصطنع التعميم الجمالى ، لذا ينشئ علاقات لغوية جديدة أساسها المقابلة بين الجاهل والمعلوم ، وهدفها معرفة الجاهل بالمعلوم . إن أساس استخداماته المجازية واقامته موازنة رمزية للواقع هو التوسل بمعلوم لاكتشاف مجهول ، وهنا يكون الجانب المعرفى فى الشعر . إن الشعر ينبئ .

وهكذا يتبين لنا - من كلام تليمة - أن الشعر (والفن بعامة) يقدم معرفة ، لكنها



# طه حسين وحلم النهوض

د. صلاح السروي

رفاعة الطهطاوي وعلى مبارك والكواكبي والأفغاني ومحمد عبده وفرح أنطون وسلامة موسى وعلى عبد الرازق، على الأصبعة الثقافية والفكرية، المدنية والدينية، فقد عجزت (هذه الصدمة) عن النفاذ إلى قلاع الجمود والمحافظة، التي كانت المؤسسة الأزهرية أحد أكثر أركانها رسوخا وعتوا، بل ربما زادتها تحجرا وسلفية، تحت وهم «مواجهة الخطر الوافد».

من هنا تصددت ملامح وأطراف المعركة التي لا يزال يعيشها واقعا الحضاري- الفكري والثقافي والاجتماعي والمادي، حتى الآن. إنها المعركة بين حلم النهضة من جهة

منذ أن أفاق العقل العربي من ثبات العصور الوسطى العميق على دقائق الحداثة التي أدهشت بها الحملة الفرنسية (١٧٩٨) وكشفت بها عورة واقعه المتخلف، وهو يعيش في حلم النهضة، حلم أن ينفخ عن كاهله غبار القرون المظلمة، وأن يزيل عن ثقافته صدا الجمود العقيم الذي أودى بأوطانه إلى هذا الوضع البائس، فأصبحت مطمعا للطامعين وهدفا سهلا للمعتدين. وكما حركت «صدمة الحداثة» النزوع المتوثب نحو التجاوز واللاحاق بركب العصر المتسارع الخطى، متمثلا (هذا النزوع) في جهود محمد علي، على الصعيد الاقتصادي والإداري، وجهود



التخلف، بالدعوة إلى إقامة المجتمع المدني، التحرر سياسيا واجتماعيا والمؤمن بحرية العقل والعلم، وبين وهم «النجاة» بالمحافظة والتقليد واجترار القديم وإعادة انتاجه، بالدعوة إلى تكريس المجتمع البطريركي الاستبدادي المتستر بالدين في محاربة العقل لصالح النقل ومحاربة المنهج العلمى بالميثافيزيقا السلفية، ومن هنا أيضا تحدثت معركة طه حسن (١٨٨٩-١٩٧٣) منذ أن ضايق ذرعا بجمود الأزهر وعقم مناهجه، ملتحقا بالجامعة الأهلية التي أطل منها على العصر وروحه الحداثية.

لقد كان تمرد طه حسين، إذن ثمرة للمواجهة الحادة بين نموذج حضارى موروث ينتمى فى تكويناته الأساسية إلى عصر ما قبل الصناعة، ونموذج ثقافى حضارى يعكس نواتج عصر الثورة الصناعية الثانية، بكل ما تحمله هذه المواجهة من مفارقة صادة.

لذلك جاء سؤال النهضة إبان هذه الفترة منقسما إلى اتجاهين، الأول: كيف يستطيع العرب اللحاق بالنموذج الغربى، مستخدمين منجزات هذا النموذج نفسه؟ أما الثانى : فكيف يواجهون هذا النموذج بإحياء نموذجهم القديم ليؤسسوا نموذجا جديدا (قديما) مستقلا؟ (١). هكذا انقسم العقل العربى منذ البواكير الأولى للنهضة ولا يزال.

لقد صاغ طه حسين حلمه فى النهوض فى خضم الصراع بين هذين الاتجاهين، وعبر سلسلة من المعارك

## ١-

إن الحرية الحقيقية عند طه حسين ليست مجرد استقلال وطنى وأحزاب ترفع شعارات رنانة، ولكنها (أى الحرية) فى المقام الأول، الشعور باستحقاقها والجدارة بها. إنها تعنى تحديدا تولد الثقة العالية بالنفس، شريطة التخلص من رواسب القرون المظلمة من ذلة واستكانة وخمول وضعف. وهو ما يعنى أن الحرية لا يمكن أن تكون مجرد وضع



أن الاستقلال الحقيقى لن يتحقق إلا بثورة فى ثقافة الشعب وتكوينه الروحى والمعرفى، لذلك فهو يتحدث عن العزة فى مقابل الذلة وعن القوة فى مواجهة الضعف، والسيادة فى مقابل الاستكانة، والنباهة كبديل للضمول. وإذا كانت الذلة والضعف والاستكانة والضمول وتوهم أننا أقل من الأوروبيين فى تكويننا الفطرى، لا يمكن أن تأتى باستقلال حقيقى وحرية حقيقية، فإن أعمال نقائض هذه الصفات، موضوعيا، هو وحده الكفيل بتحقيق ذلك. ولهذا جعل تأسيس هذه المعانى وترسيخها فى نفوس الشعب، «أفرادا وجماعات»، بمثابة الواجب الوطنى الذى يرقى إلى مرتبة الجهاد. وذلك عندما طالب بأن «نبذل مانملك وما لانملك من القوة والجهد والمال» لتحقيق هذا الغرض.

إن هذه العبارة، بمالها من قوة اللهجة وجذرية التوجه، يمكن أن تمثل «بيانا» نهضويا كامل السمات، حدد فيه طه حسين ميدان معركته وأدواتها، وهى الثقافة والفكر فلا يمكن اجتثاث أفكار وطباع، وإحلال أخرى محلها، إلا بأدوات ثقافية فعالة ومتواصلة الأداء، وهذا ما نذر طه حسين نفسه له، فأصبحت معركة حياته إلى أن فارق الحياة. محاولا التأكيد على أن الحرية الحقيقية إنما هى حرية عقل الإنسان وروحه معا، فى مواجهة عبوديتهما، أي الزيف والجهل، سواء كان جهل المصرى بقيمته الذاتية كإنسان يقف على قدم المساواة مع باقى البشر، خاصة

شكلى يزين النظام السياسى والاجتماعى، ولكنها حالة جهرية تمثل فحوى ومضمون الوجود الاجتماعى والحضارى للجماعة البشرية المعينة. وهو الأمر الذى ينقل «الجهاد السياسى» الذى يستهدف تحقيق استقلال الوطن، إلى أفق أكثر رحابة وعمقا، بنفس القدر، ليشمل كافة أشكال الوجنود الروحى والمعرفى للإنسان. وهذا المعنى هو ما كان يعنيه طه حسين عندما قال فى «مستقبل الثقافة فى مصر»: «إن الواجب الوطنى الصحيح، بعد أن حققنا الاستقلال وأقررنا الديمقراطية فى مصر، إنما هو أن نبذل ما نملك وما لانملك من القوة والجهد ومن الوقت والمال لنشعر المصريين أفرادا وجماعات، أن الله قد خلقهم للعزة للذلة، وللforce للضعف، وللسيادة لا للاستكانة، وللنباهة لا للضمول، وأن نمجوا من قلوب المصريين أفرادا وجماعات، هذا الوهم الأثم الشنيع الذى يصور لهم أنهم خلقوا من طينة غير طينة الأوربي، فطوروا على أمزجة غير الأمزجة الأوربية ومنحوا عقولا غير العقول الأوربية» (٢).

وعلىنا أن نفهم عبارة «بعد أن حققنا الاستقلال وأقررنا الديمقراطية» التى قيلت عام ١٩٣٨ عندما صدر هذا الكتاب (مستقبل الثقافة فى مصر) لأول مرة، على أن المقصود منها إنما هو الاستقلال الشكلى الذى حصلت عليه مصر بمقتضى معاهدة ١٩٣٦، ولذلك فهو لا يعتبر أن الواجب الوطنى قد أدى دوره وانتهى الأمر، لأنه كان يعنى جيدا



«الأوروبيين»، أو كان جهلا معرفيا وثقافيا عاما، أو زيفاً وتعصبا قائما على نفى العقل ومعاداة العلم.

لقد أفرز هذا المفهوم، لحرية الإنسان المصرى عند طه حسين، نفسه على عدة أصعدة مترابطة تنتظم الصعيد السياسى والصعيد الاجتماعى، والصعيد الفكرى أو الثقافى (بصفة عامة):

فعلى الصعيد السياسى كانت الديمقراطية، باعتبارها أهم سمات وأعمدة المجتمع المدنى، المدخل والشرط الرئيسى لآى نهوض اجتماعى وثقافى، من حيث كونها أداة التفاعل بين عناصر التكوين الوطنى من قوى اجتماعية وسياسية، وبين عناصر التكوين الثقافى من تيارات فكرية ومدارس إبداعية واتجاهات علمية، مما يمكن معه إثراء التجربة الحضارية (بالمعنى الشامل) للوطن بأكمله على مختلف الأصعدة. إن هذا المجتمع المدنى الذى كان يمثل عند طه حسين (وغیره من المفكرين التنويريين) المحور والمركز لآية نهضة يمكن تصورها، يقوم بالدرجة الأولى على فكرة «الوطنية». المغايرة لفكرة «الاستبداد» سواء كان احتلالا أجنبيا أو ديكتاتورية متقنعة بقناع الدين كأحد رواسب نموذج الدولة العثمانية. وهذه الفكرة (أي الوطنية) تتجاوز مفاهيم التعصب والانقسام على أساس الدين أو الطائفة أو السلالة العرقية. إنها بذلك فكرة ديمقراطية خالصة، تتمسك بها المجتمعات

العصرية. يقول طه حسين، «إن فكرة الوطنية ومايتصل بها من المنافع الاقتصادية والسياسية الخالصة قامت الآن فى تدبير الدول وتدبير سياساتها مقام فكرة الدولة أو مقام هذه التنظيمات الفلسفية الميتافيزيقية» (٢) والمقصود بالدولة هنا الدولة الاستبدادية التى تقوم على نوع من العصبية سواء دينية أو عرقية، لذلك ألحقها طه حسين به التنظيمات الفلسفية الميتافيزيقية، أي المجانبية للعقلانية والعلم، والتى تؤدى فى المحصلة النهائية إلى الاعتماد «بالأنا»، سواء الدينية أو العرقية أو حتى القومية، مما يؤدى إلى نفى «الأخر» المغاير على هذه الأرضية وغيرها. ولاتعنى فكرة «الوطنية» (كما قد يتبدى من دلالتها اللغوية المباشرة) معاداة «الوطنيات» الأخرى بالضرورة، ولكنها تعنى الإقرار بوجود هوية وملامح ذاتية محددة للمجتمع والإنسان المصرى، غير أن هذا الإقرار ليس معناه تقديس هذه الهوية والذاتية، أيا كانت مشتملاتها الروحية والحضارية، بل معناه (تبعاً لمفهوم العقلانية من زاوية أخرى) إن هذه الهوية إنما هى خلاصة التجربة الوطنية - الحضارية الخاصة، وذات عمق تاريخى يختص بهذه الجماعة البشرية، بقدر ما هى محصلة تفاعل وحوار مع كثير من المؤثرات الحضارية - الوطنية لجماعات بشرية أخرى.

وعلى هذا فإن أفق تطور هذه الجماعة المعنية إنما هو مرتتهن بالتعامل





- طه حسين -

يسمى جاهداً إلى تحقيقه: «إننا نسعى في كل أعمالنا إلى هدف واحد وهو التوصل إلى تحقيق فكرة المساواة الطبيعية بين أبناء الوطن (٤). وهذا الهدف رغم أنه «واحد» كما وصفه طه حسين، إلا أنه يحتوى على أبعاد بالغة، الشعب، بدءاً من المساواة أمام القانون، وفي الحريات والحقوق السياسية، حتى يصل إلى المساواة في الجوانب الاجتماعية.

وهنا يتجاوز طه حسين مفهوم الديمقراطية والليبرالية في الاستخدام الغربي، حيث عاصر صعود وتكون بلدان المعسكر الاشتراكي، جنباً إلى جنب مع ما شاهده من نواتج اجتماعية مأساوية لرأسمالية الثورة الصناعية الثانية، إضافة إلى أنه يمتلك تجربته الشخصية والاجتماعية المليئة بذكرى

مع هذين البعدين معا: الاعتزاز «بالأنا» وتمييق جذورها والتمسك بهويتها، واحترام وجود «الأخر» والتفاعل والتحاور معه. سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، أو المستوى السياسي أو الثقافي.

ولذلك تتجلى فكرة «الوطنية» عند طه حسين بوضوح في انحصاره الحازم إلى مفهوم المجتمع المدني الذي تمثل الديمقراطية (أي التفاعل بين أطراف متساوية الحقوق والواجبات) دعامة الأساسية، من حيث استنادها إلى مفهوم «الحياة النيابية» أو «الشعب مصدر السلطات»، وصولاً إلى حماية الحريات الأساسية للإنسان في ارتباط وثيق مع مفهوم «المساواة» في الحقوق والواجبات وأمام القانون. ولذلك فإن مفهوم «المساواة» يعتبر عند طه حسين أساس الحياة الاجتماعية، وهو لذلك



بأن استمرار هذه الأوضاع غير ممكن وأنها لابد أن تخلق عوامل التمرد والثورة، لذلك فالحل الأوحده هو الأعمال الحقيقى لفكرة المساواة، حيث: «لابد أن يكون الناس سواء أمام القانون ولايمتاز منهم فرد ولا تتفوق منهم طبقة على طبقة ولايتفاوتون فيما بينهم إلا بالعمل الصالح والبلاء الحسن» (٧).

إن الجذور الاجتماعية لطفه حسين كواحد من أبناء فقراء البرجوازية الصغيرة، إضافة إلى اطلاعه الواسع على التغيرات التى حدثت فى العالم آنذاك، كان لها دور كبير فى إذكاء هذا التوجه عنده، غير أنها لم تنجح فى تغيير قناعاته السياسية بالكامل بالتحاه الاشتراكي، فيفسر هذه المظالم وتلك الأوضاع الطبقيّة غير العادلة فى مفهوم مثالى أسماه بـ «أزمة الضمير» (٨) إلا أنه، رغم ذلك، لم يبق على إيمانه الحرفى بالليبرالية الغربية، بل أوكل إلى الدولة وظائف اجتماعية فى مجالات الخدمات والشئون الاجتماعية والتعليم» (٩).

إذن فقد دمج طه حسين بين الديمقراطية بمعناها السياسى وبين الدور الاجتماعى والإنسانى الذى ينبغى أن تضطلع به الدولة، حيث رأى أن الاستبداد السياسى قرين الظلم الاجتماعى، ولا يمكن تصور مجتمع يسوده الطغيان والظلم الاجتماعى وفى نفس الوقت تسوده الحرية السياسية أو الديمقراطية. وبذلك أصبح دعوة طه

البؤس والفاقة. ولذلك احتلت فكرة «المساواة» و«العدل الاجتماعى» قسما أساسيا من إنتاجه الفكرى والأبى مثلما نجد فى كتب «المعذبون فى الأرض»، «شجرة البؤس»، «الأيام» وأعمال أخرى متفرقة، منها محاضرة بعنوان «الديمقراطية والحياة الاجتماعية»، يطرح خلالها أن «المساواة تتطلب وجود العدل الاجتماعى، فلايجوز إنسان ليشبع آخر، وإنه لذلك يجب أن تكفل الديمقراطية للشعب المصرى أن يكون حرا، فلا يضار فى أى عمل يأتيه أو قول يقوله مادام لا يخالف القوانين ولايتعرض لقانون الجنايات، ويجب أن تكفل الديمقراطية للشعب القوت ويجب ألا يتعرض أحد من المصريين للجوع». ويضيف فى موضع آخر: «إن الديمقراطية مكلفة ألا ينأى مصرى وهو يحس ألم الجوع، وكل وسيلة فى سبيل هذه الغاية مباحة» (٥).

يتسع هذا التوجه الاجتماعى عند طه حسين ويتعمق فى كتابه «المعذبون فى الأرض»، حين يرسم نماذج للصراع الاجتماعى بين الطبقة التى تملك والطبقة التى لاتملك، كما يتحدث عن المساواة فى فرض الضرائب على طبقة دون أخرى، خاصة إذا كان من يدفعون هم الفلاحون والفقراء البسطاء بينما يعفى الكبراء. وينتهى إلى أن الظلم الاجتماعى هو أساس المحسوبية والفساد (٦). ومع الأربعينيات تواصل توجهات طه حسين الاجتماعية تصاعدها وتعمقها، فى الوقت نفسه، حيث تنبأ



«والسؤال الذى يجب أن نلقيه وأن نجيب عنه فى صراحة وإخلاص وفى وضوح وجلاء هو هذا السؤال: أترى أن ننشئ فى مصر بيئة للعلم الخالص تشبه أمثالها من البيئات العلمية فى أى بلد من البلاد الأوروبية الراقية أو المتوسطة أم لا نريد؟ فإذا كانت الثانية فقد خسرت القضية، وليست مصر فى حاجة إلى يونانية ولا إلى لاتينية، وليست مصر فى حاجة إلى الجامعة وإلى كلياتها، بل حسبها أن تعود مهدها إلى أيام الاحتلال ، وأن تسير سيرة المستعمرات وتكتفى ببعض المدارس العالية لتخريج من تحتاج إليهم من الموظفين، وإن كانت الأولى فقد ربحت القضية» (١٠) العلم ، إذن ، هو الطريق الوحيد لتحرير الأمة، فضلا عن كونه قرين الحرية وعنوانها لها، ومن ثم فالعناية بالعلم والتعليم بحسب يصبحان وسيلة للارتقاء بالبناء العقلى وبمنهجية التفكير (كأداة لتحصيل المعرفة وانتاجها ، فى نفس الوقت) هى الطريق إلى خلق واقع مجاوز لوضعية الجهل المورث للضعف إلى وضعية الاستنارة المانحة للقوة أى الحرية ، وهى كذلك الطريق إلى انتاج من أسماهم طه حسين « علماء أحرار مستقلين » يضيئون طريق الحرية والرقى، يقول: « ويظهر أن مصر قد أجابت على هذا السؤال فى صراحة وإخلاص وفى وضوح وجلاء منذ ثلاثين عاما حين أنشأت رغم الاحتلال وعلى كره منه جامعتها المصرية

حسين إلى الديمقراطية وتعميق جذور المجتمع المدنى، متضمنة للعدالة الاجتماعية وانصاف «المعذبين فى الأرض» الذين هم السواد الأعظم والكتلة الرئيسية فى أى مجتمع، وبذلك فقط تكتمل دعائم الديمقراطية ويتحقق وجود المجتمع المدنى الحديث.

وإذا كان طه حسين قد ذهب إلى أن الحرية السياسية(الديمقراطية) لا يمكن أن تتحقق فى مجتمع يسوده الفقر والظلم الاجتماعى، فإنها كذلك لا يمكن أن تتحقق عنده فى مجتمع يسوده الجهل (ولا تفعل)، وهو كذلك لم يغفل العلاقة القوية بينهما). ولذلك اعتبره طه حسين العدو الأكبر للنهضة المرتجاة، فحاض معه معركة حياته، معتبرا أن «العلم كالماء والهواء» لا يمكن الاستغناء عنهما ولاعنه، فجاهد فى تحقيق ذلك بكل ما أوتى من طاقة، سواء ككاتب ومحاضر أو كوزير للتعليم، مباديا بالمجانبة ومطابقا لها. هذه الأهمية الخاصة للعلم عند طه حسين تجعل دوره أكبر من أن يكون مجرد وسيلة لتخريج موظفين أو كتبة فى دواوين الحكومة. وإنما هو أداة للارتقاء بوعى الأمة بأكملها وتسليحها بالمعرفة الإنسانية والمادية فى كافة مجالات الحياة، بصرف النظر عن الهدف المرجو وظيافيا من هذا التعليم، ولذلك نادى بما أسماه «العلم الخالص» فهو وحده الذى يمكن أن يميز كوننا أمة واحدة تسعى نحو الرقى ولسنا مجرد مستعمرة من المستعمرات، يقول فى «مستقبل



وتطورها، وعدم الوقوف عند المقدسات أو باسمها، على حساب النظر العلمى المدقق الذى يتيح الوصول إلى حقيقة يمكن الاطمئنان إليها عقليا واستدلاليا. إنها كما يقول «هذه الحرية التى يطمح فيها كل علم ناشئ» ليستطيع أن يقوى وينمو ويأخذ بحظه من الحياة، هذه الحرية التى تمكنه من أن ينظر إلى نفسه كأنه كائن موجود ووحدة مستقلة ليس مدينا بحياته لعلوم أخرى أو فنون أخرى» (١٢) وهو لذلك لا يؤيد أن يتم تناول اللغة أو الأدب على أنهما من العلوم المقدسة أو فى خدمة هذه العلوم، بل يشترط لدراستهما أن يعتبروا علمين مستقلين فى ذاتهما، ومن ثم يمكن التعامل معهما بحرية وإخضاعهما للبحث العلمى الصحيح «الذى قد يستلزم النقد والتكذيب والإنكار والشك على أقل تقدير» (١٣) ولذلك اشترط طه حسين التجرد من كل العواطف والمشاعر والولاءات العقيدية، حتى يمكن إجراء البحث العلمى بصورة غير ملتبسة بالفرض الناتج عن هذه الولاءات والمشاعر، وهو يؤكد ذلك بوضوح لا يقبل التأويل قائلا: «نعم يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى عواطفنا القومية وكل مشخصاتها، وأن ننسى عواطفنا الدينية وكل ما يتصل بها، وأن ننسى ما يضاد هذه العواطف القومية والدينية، يجب أن لا ننتقيد بشئ ولا نذعن لشئ إلا مناهج البحث العلمى الصحيح» (١٤) هذه الطريقة فى البحث والتفكير التى تنشد الوصول إلى

القديمة، فهى إنما أنشأت تلك الجامعة لترتفع بالشباب المصريين عن ذلك التعليم الآلى الذى فرضته عليهم الظروف ولترقى بهم إلى تعليم حر مستقل يهيئهم ويهيىء بعضهم على الأقل ليكونوا علماء أحرارا مستقلين، ومن أراد الغاية فقد أراد الوسيلة التى تؤدى إليها، وإلا كان عابثا هازلا كما قلنا ألف مرة ومرة، وكما يقول الناس جميعا» (١٥) هذه القناعة الراسخة عند طه حسين بأهمية وخطورة التعليم هى التى صنعت مشروعه النهضوى الرائد، وهى التى تمثل الترجمة الحقيقية لعبارته التى وصفها بأنها بمثابة «البيان» الذى دشّن هذا المشروع (والذى سبق إيرادها فى بداية هذه النقطة)، فأصبح التعليم بذلك هو الوسيلة التى يجاهد بها ليُشعر المصريين «أفرادا وجماعات بأن الله قد خلقهم للحرية لا للذلّة وللثّقة لا للضعف وللسيادة لا للاستكانة» وأنهم ليسوا أقل من غيرهم من الأمم، خاصة الأوروبيين الذين أرادوا الإيهاًم بذلك وتكريسه.

وبديهي أنه حتى يتسنى للواقع الثقافى والتعليمى إنتاج هؤلاء «العلماء الأحرار المستقلين» أن يتمتع هذا الواقع نفسه بحرية الرأى والحرية العقلية، وتلك كانت الجبهة الرابعة التى حارب عليها طه حسين يعد حربه على جبهة السياسة والحرية الاجتماعية وحرية التعليم (أو التعليم الذى يساعد على خلق إنسان حر مستقل)،. فالحرية العقلية ضرورية لنشأة العلوم



«وللحداثة» فى مواجهة القديم الجامد،  
 فيما يقول المستشرق جاك بيرك (١٦)،  
 ولكنه ليس انحيازا يتعمى عن  
 الحقيقى والأصيل والجوهري فيما أنتجه  
 القدماء، بل يمزج بين الحقيقى من  
 التراث والإيجابى من الحديث المنفتح  
 على مجمل إنجازات الحضارة الإنسانية  
 من اليونان حتى اليوم، لذلك فإن  
 ما يدعيه البعض من أن طه حسين  
 يندرج تحت طائفة «المنبهرين»  
 بالحضارة الغربية، بمعنى ولأنهم الكامل  
 لهادون تراثهم الوطنى، هذا الادعاء  
 يتناقض مع حقيقة أن طه حسين قد  
 سافر إلى فرنسا منطلقا من «أبن  
 خلدون» و«أبى العلاء المعرى»، وأن ما  
 أفاده من الغرب، حقيقة ليس وجهة  
 نظرهم فى الحضارة الإسلامية أو  
 التراث العربى، وإنما منهجهم فى  
 البحث وطريقتهم فى إنتاج المعرفة  
 التى هى - فيما يقول - «الطابع الذى  
 يمتاز به هذا العصر الحديث» (١٧)

ومن هنا جاءت حملة طه حسين على  
 القديم، حملة فى الحقيقة - على الانغلاق  
 العقلى والثبات على تصورات ونتائج  
 وهى إليها القدماء بأدوات منهجية  
 متناسبة مع عصرهم. ولم يعد لها من  
 مبرر الآن، كما أنه لم يعد لأبناء هذا  
 العصر من مبرر للاستسلام لها بعد أن  
 أصبح يمتلك مناهج بحثية متقدمة  
 يستطيع بها الوصول إلى الحقيقة، أو  
 على الأقل ما هو أقرب إلى الحقيقة  
 وبالتالي يقترح طه حسين عناصر ثلاثة  
 ينبغى أن تتألف منها حياتنا العقلية،  
 تجمع كل ما أنجزته التجربة الحضارية

الحقيقة المجردة دون الوقوع فى أسر  
 الأوهام والأحكام المسبقة والخاوف من  
 الاصطدام بالمقدسات أو الموروثات  
 القيمية والمعرفية التى استخدمها  
 طه حسين فى ذلك حصون خصومه،  
 سواء فى الجدل العلمى أو الثقافى  
 العام، مبشرا بحرية العقل والعلم  
 وممارسا لها، خاصة فى كتابه «فى  
 الشعر الجاهلى» ومناديا بأن يستقبل  
 الباحث عن الحقيقة بحثه وقد برأ نفسه  
 من كل أحكام واستخلاصات قبلية ومن  
 كل «هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التى  
 تأخذ أيدينا وأرجلنا ورؤوسنا فتحول  
 بيننا وبين الحركة العقلية الحرة  
 أيضا» (١٥).

وبذلك يكون طه حسين قد وصل إلى  
 قمة صراعه من أجل الحرية فى مواجهة  
 العبودية، سواء كانت هذه الحرية، حرية  
 سياسية فى مواجهة الديكتاتورية  
 والاستبداد، أو حرية اجتماعية فى  
 مواجهة الظلم الاجتماعى والطغیان  
 الطبقي، أو حرية التعليم والمعرفة فى  
 مواجهة الجهل أو تحويل التعليم إلى أداة  
 لتخريج موظفين لايجيدون إلا تنفيذ  
 الأوامر، أو كانت حرية عقلية وحرية فى  
 البحث العلمى فى مواجهة جمود  
 التقليد والتحجر الفكرى المتدرع بحجج  
 دينية زائفة.

-٢-

لا شك أن طه حسين بذلك كان يسجل  
 انحيازا واضحا بما لا يقبل الشك للجديد



الإنسانية، سواء الخاصة بنا أو بالآخرين) وهما غير منفصلتين)، ومزج كل ذلك فلا نهدر جيذا لمجرد أنه ليس من إنتاجنا، ولأنهم، كذلك جيذا، أنتجناه بحجة أنه ليس معاصرا، كما لانتمسك بنفس القدر، بالسييء تحت أى مسمى من المسميات، هذه العناصر الثلاث يذكرها طه حسين قائلا: «أولها عنصر الرجوع إلى القديم لإحياء ما يصلح منه للحياة وصوغه فى الصياغة المعاصرة التى تلائم ما طرأ على القلوب والعقول من تغير، وتلائم الظروف الجديدة التى تخالف تلك الظروف التى أحاطت بالقديم حين أنتجته الأجيال الماضية، والثانى الاتصال بالحياة العقلية المعاصرة فى الحياة الأجنبية، لاستخلاص ما يلائم مزاج الشعب منها، ولتغذية هذا المزاج بها وتمكينه من أن ينبت وينمو ويصفر ويمضى فى سبيله إلى الرقى غير متلكئ ولا متعرض للجمود والخمود. والثالث الانتاج الخاص الذى يصور شخصيتنا وما يكونها من العواطف والأهواء والميول ومن الخواطر والأفكار والآراء، محتفظا فى هذا كله بما لا بد من الاحتفاظ به من الخصائص الموروثة، ملائما بينه وبين ما يطرأ من حقائق التطور ومظاهره» (١٨)

لذلك فإن طه حسين يعتبر أن التفرقة التى يصطنعها أنصار القديم من حيث اعتدادهم بما أنتجه القدماء لمجرد أنهم قدماء ليس مصدرها- فيما يقوؤ- إلا «هذه الفكرة التى تسيطر على نفوس العامة فى جميع الأمم وفى جميع

العصور وهى أن القديم خير من الجديد، وأن الزمان صائر إلى الشر لا إلى الخير، وأن الدهر يسير بالناس المتهقرى، يرجع بهم إلى وراء ولا يمضى بهم إلى أمام» (١٩) وهذه النظرة التى تؤيد المشهد التاريخى ولا تنتظر إليه فى تاريخيته وإنما تراه مقدسا ومطلقا فى صحته وسلامته بما لا يدع للمحدثين قدرة لامشروعة فى إنتاج أو إضافة جديد إلى هذا الموروث، هذه النظرة تحذيدا هى ما يتناقض مع الروح التاريخية العقلانية المسلحة بمنهج العلم وموضوعيته التى يدعو إليها طه حسين بقوة. ومن الواضح أنه فى دعوته تلك لا يرفض القديم بشكل مطلق ولا يمجّد الحديث كذلك بصورة مطلقة، وإنما يقيس كلا منها على مقياس العقل والنقد العلمى الذى لا يتوخى إلا الحقيقة، يقول: «أما نحن فلا نزع أن القدماء كانوا شرا من المحدثين، ولكننا لأنزع أيضا أنهم كانوا خيرا منهم. وإنما أولئك وهؤلاء سواء، لاتفرق بينهم إلا ظروف الحياة التى تصور طبيائعهم صورا ملائمة لها دون أن تتغير هذه الطبيائع (...) وكان حظ القدماء من الخطأ أعظم من حظ المحدثين لأن العقل لم يبلغ من الرقى فى تلك العصور ما بلغ فى هذا العصر، ولم يستكشف من مناهج البحث والنقد ما استكشف فى هذا العصر، فإذا أخذنا أنفسنا بأن نقف أمام القدماء موقف الشك والاحتياط فلسنا غلاة مسرفين. وإنما نحن نؤدى لعقولنا حقاها، ونؤدى للعلم ماله علينا من دين» (٢٠)



بهذه الروح القتالية أعلن طه حسين موقفه في قضية الصراع بين القديم والجديد، منحازا للعقل والعلم، مؤمنا بأن هذين معا هما اللذان سيقودان خطواتنا إلى عتبات المستقبل، فنشارك في إنتاج الحضارة وتحقيق التقدم، دون أن يكون الشرق في ذلك عالة على الغرب، وبذكرنا للعلاقة بين الشرق والغرب نكون قد انتقلنا مع طه حسين و حلمه في النهوض إلى نقطة جديدة.

### —٣—

يرتكز كثير من المهاجمين لطه حسين (حيا وميتا) على نقطة رئيسية وتكاد تكون وحيدة، ألا وهي الادعاء بممالأته للغرب والدعوة إلى التفريب، ويشط بعضهم واصفا إياه بأنه ربيب المستشرقين والمروج (بتشديد وكسر الواو) لأفكارهم (الهادمة) للإسلام والثقافة العربية التي يتعالون عليها... الخ (٢٣) وبذلك يوضع طه حسين موضع الخائن الذي باع وطنه وثقافته فالتحق به وروج له ثقافة الغربيين المستعمرين لبلادنا. هذا إذا لم يوصم بتهمة الإلحاد والمروق من الدين بأن شكك في مقدسات الدين والسلف الصالح (٢٤). هذا الموقف ناتج أساسا عن أن أداة طه حسين في مهاجمة حصون القديم كانت إبراز إفلاس المناهج السلفية النقلية وعمقها وعجزها عن إنتاج معرفة خالية من الزيف والوهم.

وفي هذا يقرن طه حسين بين مبدأ الوقوف عند مذاهب الفقهاء الأربعة وإغلاق باب الاجتهاد في القضايا الفقهية، وما أنتجه ذلك من عواقب وخيمة على الفكر الدينى والسياسى، وبين الوقوف عند مذهب «أنصار القديم» في البحث الأدبى، الذى أدى ويؤدى إلى نفس العواقب على الصعيد الأدبى والثقافى بعامه، لذلك ينقد طه حسين هذا المبدأ بقوة، واضعا القارئ بين خيارين، إما القبول بما قاله القدماء، وإما أن «تضع علم المتقدمين كله، موضع البحث. لقد أنسيت (يواصل طه حسين) فلست أريد أن أقول البحث، وإنما أريد أن أقول الشك، أريد أن لاتقبل شيئا مما قاله القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت إن لم ينتهيا إلى يقين فقد ينتهيان إلى الرجحان» (٢٥). وطه حسين، بوجهته هذه كان يعنى جيدا أنه قد أحدث «ثورة أدبية» حقيقية، قد تمتد إلى مناطق أخرى أبعد مدى وأعظم أثرا، كما أنه يعنى إمكانية تعرضه لما يتعرض له العلماء من الأذى. إلا أنه كان قد وطن نفسه على أن يحتمل «ماينفى أن يحتمله العلماء من سخط الساخطين»، ويستدرك متواضعا: «ولست أزعم أنى من العلماء ولست أتمدح بأنى أحب أن أتعرض للأذى، وربما كان من الحق أنى أحب الحياة الهادئة المطمئنة، وأريد أن أتذوق لذات العيش في دعة ورضا. ولكنى مع ذلك أحب أن أفكر، وأحب أن أبحث، وأحب أن أعلن إلى الناس ما انتهى إليه بعد البحث والتفكير» (٢٦).



من خلال تطبيقه (من ناحية أخرى) للمناهج بحث حديثة ابتكرها الغربيون وبالتالي استخرج نتائج مغايرة، وتلك جريمة أخرى - حسب هذا المنطق، رغم تكرارهم ليل نهار الحديث القائل بأن «الحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها». ولكن هذه الحكمة هنا أصبحت خطرا على الهيمنة الروحية والتسلط الكهنوتي الذي يستمتع به هؤلاء. لذلك فهي حكمة كافرة!! ومن ثم جرى إلحاق (الخطيئة) الأولى بالثانية فأصبحت مضاعفة، وهكذا جرت موجة الهجوم علي طه حسين وإدانته.

ولكن من حقنا أن نتساءل، نحن أيضا، عن مفهوم وطبيعة العلاقة بين الشرق والغرب عند طه حسين، وعن موقعها من إطار مشروعه النهضوي؟؟.

إن فكرة العلاقة بين الشرق والغرب عند طه حسين هي امتداد طبيعي لفكرة العلاقة بين القديم والجديد، كما سبقت الإشارة، من حيث أن الجديد يمثل الإنتاج المعرفي العلمي الحديث في الغرب، ومن أن هذا الإنتاج قد خاض معركته ضد «قديم» الغرب ذاته. (إنه - إذن - «جديد» إنساني، وليس بالنسبة لنا فقط) وحقق بذلك انتقالا كينيا مهما في تاويخ الحضارة الإنسانية بمرمتها، مبتعثا ومطورا لانجازات الفلسفة اليونانية والعربية (ابن رشد) على السواء، وبذلك يصبح هذا الإنتاج ملكا لكل البشر، قبل أن يكون أوروبا، لأنه قائم تحديدا علي تفاعل جهود كل البشر المتراكمة عبر

تاريخ الحضارة الإنسانية الشامل. ومن هنا يصبح تأثير العرب (أو الشرق) بمنجزات حضارة الأوربية أمرا مشروعا، بل وضروريا يقول طه حسين: «سواء رضىنا أو كرهنا فلا بد من أن نتأثر بهذا المنهج (يقصد منهج ديكارت) كما تتأثر به من قبلنا أهل الغرب، ولا بد أن نصطنعه في نقد أدبنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب في نقد آدابهم وتاريخهم» (٢٥). هذا التأثر الحتمي (الذي تدل عليه عبارة «سواء رضىنا أو كرهنا») ليس ناتجا إلا عن ما يتصوره طه حسين من رقى في التكوين العقلي المصري، أو هكذا يتمنى، بحيث أن هذا العقل لم يعد يرضى (أو لا ينبغي أن يرضى) إلا أن يطبق مناهج العلم والعقل في البحث والفهم، كبديل عن الروح التسليمية المكرسة للوهم. يواصل طه حسين، معبرا عن هذا المعنى، قائلا: «ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات السنين تتغير وتصبح غربية، أو قل أقرب إلي الغربية منها إلى الشرقية. وهي كلما مضى عليها الزمن جدت في التغيير وأسهرت في الاتصال بأهل الغرب» (٢٦) ومن الواضح أن المقصود بالغرب هنا ليس الموقع الجغرافي ولكن الانجاز المعرفي ومناهج التفكير العقلاني والبحث العلمي، وبالتالي يصبح الاقتراب منه اقترابا من العقلانية والعلمية. وعلى هذا يصبح المقصود «بأن تصبح عقولنا غربية» أن تصبح منطقية وعلمية ولاتقبل أو تسلم بأية دعوى إلا إذا تم تحييصها ودراستها



الصلة بينها وبين هذا الوطن. وهذا الصبي سيتجاوز الوطن في الثقافة إلى أوطان أخرى مختلفة بعد زمن قصير وسيشدد اتصاله بهذه الأوطان على نحو غير مألوف في البلاد الأخرى كما ستري، فلا أقل من أن نحفظ بهذا الطور من أطوار نشأته للثقافة الوطنية نخسه بها ونقصره عليها» ويواصل بعد ذلك بقليل طارحا أن هذا الوقت والجهد الذي يمكن أن ينفقه التلميذ في تعلم لغة أجنبية خليك بأن ينفقه في تعلم اللغة العربية ومايتصل بها من مايتصل بالثقافة الوطنية: «إن التلميذ لا يكاد يدخل المدرسة حتى تتلقفه اللغة الأجنبية فتستغرق من وقته وجهده ونشاطه ما هو خليك أن ينفقه في تعليم اللغة الوطنية وإتقان غيرها من المواد التي تتصل بالثقافة الوطنية» (٢٨).

إن هذا الموقف يعنى أن ولاء طه حسين إنما كان للثقافة الوطنية، ومع- تكريسها وتثبيتها في نفوس الشباب، فلاتنازعها ثقافة أخرى ولا ينافسها ولاء آخر. ورغم أنه يقرر (في موضع آخر) حاجتنا الماسة إلى تعلم اللغات الأجنبية، إلا أنه ليس مع قصر اهتمامنا على اللغتين الانجليزية والفرنسية فقط، حتى لا يصبح الأمر وكأنه قد قدر علينا أن ندور في فلك هاتين الثقافتين، بينما نغض أعيننا عن باقي الثقافات الأخرى، يقول: «وما نعرف أن بيننا وبين هذين الشعبين الصديقين معاهدة تفرض علينا ألا نتعلم إلا لغتهما ولا نستمد

حسب منهج «الشك» الديكارتى (الغربي). ولكن يتضح مقصد طه حسين أكثر عندما يلحق هذه العبارة بقوله: «وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متاثرين بمنهج «ديكارت» كما فعل أهل الغرب في درس آدابهم وآداب اليونان والرومان» (٣٧). ومن هنا نستطيع أن نقول أن طه حسين لم يكن يدعو - حقيقة - إلى التغريب بالمعنى الذي حاكمه على أساسه السلفيون وأدانوه، بل يدعو إلى الأخذ بمنهج يفضى بنا إلى بدء دراساتنا وعلومنا على أسس علمية حقة، كطريق وحيد لقيام ثقافة معصرية تحقق النهضة وتبنى إنسانا معصريا قويا بالخلاص من الجهل والإيمان بالعلم.

إن اتهام طه حسين - إذن - «بمالة» الغرب والاستعمار، إنما هو اتهام باطل، بل على العكس.. قد كان طه حسين باحثا عن تسليح إنسان هذا الوطن بأدوات معرفية حقيقية وفعالة بحيث يصبح قادرا على منازلة هذا «الغرب» ذاته. لذلك يرفض - في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» - تعليم اللغات الأجنبية في مرحلة التعليم الأولى، حفاظا على الثقافة الوطنية والانتماء الوطنى لدى الناشئة: «أما نحن فنجوابنا في ذلك قاطع صريح وهو أن اللغة الأجنبية لا ينبغي أن تدرس في هذا القسم من التعليم العام (...) وإنما يجب أن يخلص هذا القسم من أقسام التعليم العام كما خلس التعليم الأولى للثقافة الوطنية الخالصة إذا أردنا أن تخلص نفس الصبي لوطنه وأن تشتد



فجعلناهم معرضين للفناء فيهم والانقياد لهم على حين أننا إذا أبحنا لهم الثقافات الكبرى التي تنقسم العالم وتتنازعه وتتعاون على تحضيره أحلنا شيئا من التوازن في حياتنا العقلية نفسها وكان هذا التوازن نفسه سبيلا إلى أن تبرز شخصيتنا قوية ممتازة لاتستطيع أن تفنى في هذه الأمة ولا في تلك» (٣٠).

هكذا يتضح أن مفهوم العلاقة بين الشرق والغرب لا ينطوى على «معالة» الغرب أو «معالة» له كما يدعى نقاد طه حسين، بل على العكس فإن طه حسين يبحث أولا وأخيرا عن توفير مصادر القوة للثقافة الوطنية والشخصية الوطنية، باعتبارهما المبدأ والأساس لأية نهضة أو نمو حقيقيين، وهما وحدهما - قوين - الكفيلان بأن يعصمانا من الوقوع مرة أخرى تحت ربة الاستعمار أو التبعية له. ومن ثم تنحصر أهمية الغرب (في علاقته «بالشرق») في الاستفادة من منجزاته العلمية (التي هي محصلة تطور الحضارة الإنسانية بمختلف منابعها المادية والروحية).

هكذا تشكلت على نحو تقريبي ملامح حلم النهوض عند طه حسين: الحرية السياسية في مواجهة الاستبداد والعبودية، سواء، لقوى خارجية أو داخلية العدالة الاجتماعية في مواجهة الظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي.

العلم والثقافة إلا منهما، بل الذى أعرفه أننا قد ألفينا الامتيازات وأصبحنا أحرارا فى أشياء لم تكن أحرارا فيها قبل عام واحد (نشر هذا الكتاب عام ١٩٣٨). وأظن أننا أحرار فى أن نتعلم من اللغات الأوروبية ما نشاء وفى أن نستمد العلم الأوروبى والثقافة الأوروبية من حيث نشاء» (٢٩). وبذلك يسعى طه حسين إلى استكمال التحرر السياسى (متمثلا فى أحد صوره بإلغاء الامتيازات الأجنبية) بالتحرر من أسر لغة أوربية واحدة أو لغتين، وهو بذلك ينقل المسألة من مستوى كونها متعلقة بسياسة تعليمية خالصة، إلى كونها مسألة كرامة وطنية ولاء صادق للثقافة الوطنية، باعتبارها الأجدر والأولى بترسيخ جذورها فى وجدان وعقل الشباب، فلا يغترب عنها أو يزدوج تشكله العقلى بمعطياتها مع معطيات ثقافة أخرى أجنبية. وهو لذلك يطالب بتوزيع الاهتمام باللغات الأجنبية بحيث يتسع إلى لغات أخرى مما يمنع الانحصار فى إطار لغتين محدودتين، فيزداد بالمقابل رسوخ الثقافة الوطنية واللغة الأجنبية، ف... «ذلك يلائم كرامتنا أولا، فإن الذين يحررون التجارة والصناعة والحياة المادية من الامتيازات لا يليق بهم أن يحتفلوا بالامتيازات، بل بما هو شر من الامتيازات بالقياس إلى الثقافة وإلى الحياة العقلية؛ وذلك يلائم ما نطمح إليه من تحقيق الشخصية المصرية وتقويتها فإننا إذا فرضنا على أجيالنا الناشئة ثقافة بعينها صفناهم على مثال أصحاب هذه الثقافة،



العقلانية وحرية الرأي والبحث والإبداع «فى مواجهة السلفية، بالجمود والنقلية النصية المستترة بالدين الجديد المتجاوز الباحث القلق، فى مواجهة القديم المبتذل الراضى المطمئن الانشقاح على منجزات حضارة العصر مع الحفاظ على هويتنا وثقافتنا الوطنية، فى مواجهة الانغلاق المعادى للتقدم.

## الهوامش

- ١- عن دعلى الدين هلال، مرجع سابق ص ٣٧.
- ٢- المعذبون فى الأرض، ص ١٦٤.
- ٣- مستقبل الثقافة فى مصر، الجزء الثانى ص ٢١١.
- ٤- نفسه، ص ٢١٧.
- ٥- طه حسين فى الأدب الجاهلى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٥٦.
- ٦- نفسه، ص ٥٦.
- ٧- نفسه، ص ٦٨.
- ٨- نفسه، ص ٦٨.
- ٩- جاك بيرك، طه حسين مائة عام من النهوض (تأليف جماعى) ص ٩.
- ١٠- فى الأدب الجاهلى، ص ٦٨.
- ١١- طه حسين، المجموعة الكاملة، المجلد السادس عشر، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨١ ص ٣٥٦، نقلا عن د. عبد المنعم تليمة، مرجع سابق، ص ٣١.
- ١٢- فى الأدب الجاهلى، ص ١٧٨.
- ١٣- نفسه، ص ١٧٨.
- ١٤- نفسه، ص ٦٢.
- ١٥- نفسه، ص ٦٥.
- ١٦- أنظر: أنور الجندى، طه حسين فى ميزان الإسلام، دار الاقتصاد، القاهرة، د.ت.
- ١٧- أنظر: محمد حسين، الشجر الجاهلى والرد عليه، مكتبة ومطبعة الشباب، القاهرة، د.ت.
- ١٨- فى الأدب الجاهلى، ص ١١٥.
- ١٩- نفسه، ص ١١٥.
- ٢٠- نفسه، ص ١١٥.
- ٢١- مستقبل الثقافة فى مصر، ص ١٩١، ١٩٢.
- ٢٢- نفسه، ص ١٩٧، ١٩٨.
- ٢٣- نفسه، ص ١٩٨، ١٩٩.

- ١- د.عبد المنعم تليمة، طه حسين- مائة عام من النهوض العربى (تأليف جماعى) كتاب خاص أصدرته مجلة فكر، القاهرة، العدد ١٤، مارس ١٩٨٩، ص ١٦.
- ٢- طه حسين، مستقبل الثقافة فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣) سلسلة (المواجهة) الجزء الثانى ص ٧.
- ٣- طه حسين، من بعيد، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٢٢.
- ٤- مستقبل الثقافة فى مصر، الجزء الأول، ص ١٨.
- ٥- طه حسين، الديمقراطية والحياء الاجتماعية، نقلا عن دعلى الدين هلال (طه حسين، مائة عام من النهوض) (تأليف جماعى) ص ٣٦.
- ٦- طه حسين، المعذبون فى الأرض، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣.
- ٧- طه حسين، رحلة الربيع والصيف، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٠، ص ٨.
- ٨- جريدة الأهرام القاهرية ١٩/٨/١٩٤٩، نقلا



## اينزو ترافيرسو: فالتر بنيامين وليون تروتسكي

### ترجمة: بشير السباعي

وسط عالم يسبيله إلى الانحدار صوب الكارثة ، وهذا هو السبب في أن موتهما يبدو بالنسبة لنا مشحونا بمثل هذه القيمة الرمزية القوية.

وللوهلة الأولى، قد يبدو هذا التشابه غريبا ، فما الذي يجمع بين قائد ثورة أكتوبر وناقد أدبي الماني غير شهير ، هازف بشكل حاسم عن كل شكل من أشكال الكفاحية السياسية ؟ إنهما لم يلتقيا قط خلال حياتهما ولم يربط أحد ، في عام ١٩٤٠ بين موتهما ، وبينما تردد خبر اغتيال القائد الأول للجيش الأحمر على أسماع الدنيا من موت بنيامين دون أن يلحظه أحد، بل ودون أن يلحظه اصدقاؤه الأكثر قربا اليه والذين

منذ خمسين سنة، مات رجلان محوريان من رجال الثقافة والفكر الماركسيين في هذا القرن، تفصل مصرع أولهما عن مصرع الآخر بضعة أسابيع : ليون تروتسكي وفالتر بنيامين ، فالأول ، المنفى في المكسيك ، قتل تحت ضربات معول عميل ستاليني، أما الثاني فقد انتحمر في بورت - بو ، على الصدود الاسبانية ، خوفا من تسليمه للنازيين الذين احتلوا فرنسا منفا بعد ١٩٣٣ ، وليست هناك أية مصادفة في هذه الذكرى فتروتسكي ضحية الستالينية ، وبنيامين ، ضحية الفاشية ، قد جسدا - على مستويين مختلفين - النضال من أجل اليوتوبيا المشاعية



« البروليتكولت » (دعوة الثقافة البروليتارية)، الذى طوره تروتسكى فى كتاب «الآداب والثورة»، وهو نقد يتوافق من نواح عديدة مع نقده. وقد تقاسما الرأى الذى يذهب الى أن مهمة الثورة لا تتمثل فى خلق «ثقافة بروليتارية» جديدة، بل تمثل بالأحرى فى السماح للمستقلين باستيعاب الثقافة المراكمة عبر التاريخ، على مدار ماض متميز بعلامة السيطرة الطبقية (ومن ثم، بهذا المعنى، ثقافة بورجوازية)، وقد أشادا، فى شبابهما، بالتراث الأدبى الكلاسيكى، حيث كرس بنيامين دراسات نقدية ممتازة لجوته بينما كرس تروتسكى دراسات نقدية ممتازة لتولستوى، وفيما بعد، تقاسما اهتماما مشتركا بالفرويدية وبالطليعة الفنية والأدبية، خاصة السوريلالية، وفى بيانه الشهير من أجل فن ثورى حر، والذى كتبه فى المكسيك بالاشتراك مع أندريه بريتون، أدخل تروتسكى فقرة تؤكد بقوة على مبدأ الحرية الكاملة فى الابداع الفنى: «أباحة كل شئ فى الفن»، ويذكر ذلك الى حد ما بالملاحظات التى قدمها بنيامين فى عام ١٩٢٩ بشأن السوريلالية، فهى حركة وجد فيها «مفهوما جذريا للحرية» يبدو أن أوروبا قد فقدته بعد باكونين.

وفى رسالة كتبها فى ربيع ١٩٣٢ الى جريتشيل أدورنو، كتب، بشأن سيرة تروتسكى الذاتية وكتابه «تاريخ الثورة الروسية»، انه لم يتمثل شيئا، منذ سنوات بمثل هذا التوتر ويمثل هذا الانبهار للأنفاس. وخلال رحلته الى موسكو، بين ديسمبر ١٩٢٦، فبراير ١٩٢٧، فى لحظة اهتمز فيها الحزب

لم يعلموا به إلا بعد وقت كثير من حدوثه، لكن بوسعنا القول أن الرجلين كانا ماركسيين، وإن كان من المؤكد أن بنيامين لم يكتب قط عملا من أعمال التحليل الاجتماعى والسياسى كـ «الثورة المفدورة»، كما أن تروتسكى لم يكتب نصا مفعما بالخلاصية وبالدين كـ «موضوعات حول فلسفة التاريخ»، على أن المرء قد يخسف أن الرجلين كانا يهوديين، ولكن ما الذى يجمع بين الفلاحين اليهود فى قرية أوكرانية وأسرة اسرائيلية ربها تاجر تحف فنية برلينى؟ إن هذا العنصر لم يك مميذا إلا بالنسبة للسلطات النازية، التى أعريت عن مقتها لـ «اليهودى - البولشئى» تروتسكى واضطهدت بنيامين، المتهم بكونه يهوديا وماركسيا فى آن واحد.

إن أصولهما، تكوينهما الثقافى، خبراتهما السياسية، باختصار، حياتهما كانتا مختلفتين اختلافًا عميقا، على أن بالامكان رصد بعض التوافقات الهامة فى مسيرتهما الثقافية، وبشكل أهم، فى فكرهما السياسى. إن اسم بنيامين لا يظهر ولو مرة واحدة فى كتابات تروتسكى، ونحن لا نعرف ما إذا كان الثورى الروسى المنفى قد أتاحت له الفرصة من حين لآخر للاطلاع على الصفحات الأدبية لـ «فرانكفورت» تساييتونج، وفى المقابل، فإننا نعرف أن بنيامين قد قرأ بانتباه عدة مؤلفات لتروتسكى وتأثر بها تأثرا قويا. وفى عام ١٩٢٦، قرأ «الى أين تمضى بريطانيا العظمى؟» وفى العام التالى، فى مقال مكرس لـ «الآدب الروسى الجديد» استشهد بإعجاب كبير بنقد



بالسياسيين الذين «يفاقمون هزيمتهم عبر خيانة قضيتهم». كما يشير إلى تعاطف بنيامين مع تروتسكي شهود مختلفون التقوا به خلال الثلاثينات، ويرى فيرنر كرافت أن بريشت كان «ضد ستالين»، أما جان سيلز الذي عرف بنيامين في عام ١٩٣٢ في جزر الباليير، فقد أكد أنه كان مصيرا لـ «ماركسية معادية للاستالينية بشكل سافر، وقد أبدى إعجابا كبيرا بتروتسكي».

لكن هذا التشابه الغريب بين رجلين جد مختلفين كمؤسس الأممية الرابعة ومؤلف «باريس، عاصمة القرن التاسع عشر» لم يقتصر على التعاطف مع السورالية وعلى نقد الاتحاد السوفيتي المتبسط في ظل ستالين، فكتاباتهما تتضمن تحليلات متاثلا من نواح عديدة للاشتراكية - الديمقراطية والماركسية الأممية الثانية ذات الطابع الوضعي.

ولم يوفر الكلمات في رفض وتنفيذ مفهوم تطوري وموضوعي ينظر إلى الاشتراكية بوصفها النتيجة الحتمية لـ «قوانين التاريخ» الطبيعية ولا ينسب إلى الحركة العمالية غير مهمة تعزيز مكاسبها انتظارا للمجيء التلقائي لنظام جديد، فهذه السلبية تتحول بسرعة إلى نزعة محافظة بيروقراطية لدى الأجهزة وإلى خوف مريع من كل قطيعة ثورية. وقبل الحرب العالمية الأولى، انتقد الاشتراكيون - الديمقراطيون الروس والألمان والنمساويون نظرية تروتسكي عن الثورة الدائمة بسبب طابعها «الطوباوي»، وذلك باتهامه على نحو خاص بعدم مراعاة القوانين

الشيوعي السوفيتي بنضال المعارضة اليسارية ضد ستالين، لم يبد اهتماما كبيرا بالشؤون الداخلية لروسيا، ولم يترك راديك ولونا تشارسكي انطبعا عميقا في نفسه، ولم يكن يوسعه متابعة مناقشات أصدقائه الحادة بشأن النزاعات الفصائلية التي تمزق الحزب الحاكم، لأنها كانت تدور بالروسية. على أنه لا بد قد احتفظ بشئ من أصدائها، فقد أشار، في عمله، «يوميات موسكو»، إلى أن النظام في الاتحاد السوفيتي يسعى «إلى وقف دينامية السيرة الثورية»، واستنتج أن البلد الآن «شئنا أم أبينا قد دخل إلى الردة». وفي عام ١٩٣٧، قرأ كتاب «الثورة المقدورة»، الذي كان بيير ميساك قد قدم له عرضا مفرظا في مجلة «كاييه دو سود»، وأثير التفكير في تروتسكي في عدة مناسبات خلال مناقشاته مع بروتولت بريشت في الدنمارك، وكان بريشت قد أبدى، تحت تأثير كارل كورش، قدرا من التعاطف تجاه النقد التروتسكي للاستالينية ولنظرية «الاشتراكية في بلد واحد»، وخلال محادثة، وصف الاتحاد السوفيتي بأنه «ملكية عمالية» وقارنه بنيامين بـ «غرائب الطبيعة المضحكة المنتزعة من أعماق البحار على شكل سمكة ذات قرنين أو شئ آخر يشع ما»، وقد اشتد في ارتياحه في الستالينة مع الخديعة التي ولتها الجبهة الشعبية الفرنسية وهزيمة الثورة الأسبانية، لكي يتحول إلى رفض جذري بعد ميثاق ١٩٣٩ الألماني السوفيتي، الذي دمقه في «الموضوعات» عبر التهديد



و قد حملت سماته . على أن الحرب وأزمة الرأسمالية وصعود الرجعية قد أدت كلها فجأة الى انهاد الأوهام العمياء في نمو متواصل للقوى المنتجة وفي تقدم لا يقاوم للاشتراكية - الديمقراطية . أما باينيسامين ، الذي لم يتعلم الماركسية من كتب كاوتسكي ، وإنما بالأحرى بفضل عمل غير ارثوذكسي ككتاب « التاريخ والوعي الطبقي » ، لوكاش ، فقد صاغ لأول مرة نقده للاشتراكية - الديمقراطية في دراسة كتبها في عام ١٩٣٧ عن ادوارد فوش ، المؤرخ وهاوي المجموعات الألماني ، فقد كتب انه في اواخر القرن الماضي استولى شكل من الحتمية التطورية وايمان أعمى بالتقدم على الاشتراكية - الديمقراطية التي نظرت منذ ذلك الحين ، الى التاريخ بوصفه تطوراً عضوياً ، متواصلاً ، لا يمكن وقفه ، وقد سخر من النزعة الوضعية السااذلية الاشتراكي الايطالي فيسري ، الذي استخلص تآكثيك الحركة العمالية من « قوانين طبيعية » وميز العمليات الاجتماعية في عمليات « فسيولوجية » وعمليات « مرضية » ورد الانحرافات الفوضوية لليسار الى سوء ادراك للجغرافيا والبيولوجيا . وقد أضاف بنيامين ان المفهوم الحتمي قد سار من ثم يدا بيد مع تفاؤل لا يقهر ، والنتيجة « أن الحزب لم يكن مستعداً للمجازفة بما نجمع في كسبه » ، إن التاريخ يأخذ سمات « حتمية » ولا يمكن للانعصار أن يغيب ، والواقع أن هذا الانتقال للفكرة للتقدم للجبرية الإصلاحية سوف يتم في عام ١٩٤٠ في « الموضوعات » بالكلمات التالية : إن

الموضوعية ، للتطور الاجتماعي وبالرغبة في تحويل الثورة الروسية - الديمقراطية المعادية للحكم المطلق و « المعادية للإقطاع الى ثورة اشتراكية ، وفي مواجهة الترهات التطورية الصادرة عن غالبية الماركسيين الروس وعلى رأسهم بليخانوف ، رأى تروتسكي ، أن أي قانون جامد للتاريخ لا يحكم على المجتمع الروسي بمكابدة عصر طويل من النمو الاقتصادي للرأسمالي قبل الاستيلاء البروليتاري على السلطة ، فالكوئين الاجتماعي الروسي ، بالرغم من ثباته الظاهري ، إنما يخضع لتطور متفارت ومركب يجمع بين عالم المويك العتيق والحدثة الصناعية - وقد رأى المثقفون الأكثر « تأوريا » بين مثقفي موسكروسان بطرسبورغ أن فكرة ايجاد أساس للاشتراكية في روسيا القياصرة والعزب هي فكرة مفرطية وعلقوا كل آمالهم على برجوازية ليبرالية غير موجودة ، والحال أن ثورة أكتوبر ، التي أثبتت مشروعية نظرية تروتسكي عن الثورة الدائمة قد نظرا اليها كثيرون من الاشتراكيين الذين تربوا في مدرسة الاممية الثانية على انها زيغ تاريخي ، وفي عام ١٩٢١ ، خلال المؤتمر الثالث للكونمترن ، كتب تروتسكي أن « الايمان بالتطور التلقائي هو السمة الأكثر أهمية والأكثر تمييزاً للانتهازية » ، وسوف يؤكد فيما بعد ، مشيراً الى عمل كاوتسكي ، أن ماركسية الاممية الثانية قد تشكلت في عصر تطوري « عضوي » وسلمي للرأسمالية ، وبوجه اجمالي بين هزيمة كومونة باريس والحرب العالمية الأولى ،



التقدم كما يتخيله دماغ الاشتراكيين - الديمقراطيون هو ، أولا ، تقدم للانسانية نفسها ( لا استعداداتها ومعارفها وحدها ) ، وهو ثانيا ، تقدم غير محدود ( يتمشى مع طابع الانسانية القابل للكمال الى ما لانهاية ) ، وهو ثالثا ، يعتبر من حيث الجوهر متواصلا ( تلقائيا ويتخذ شكل خط صاعد أو شكل حلزون ) .

وفى مواجهة تشيية التقنية والجهرية التاريخية ، والنزعة الطبيعية وعلموية الامية الثانية يعيد بنيامين اكتشاف ملامح أوجوست بلانكى ، الذى « لم يفترض » نشاط الثورة « الايمان بالتقدم » ، بل تأسس بالآخرى على رغبته « فى ازالة الظلم الماثل » .

وكما يذكر تروتسكى نفسه فى سيرته الذاتية ، فانه قد ربي فى مدرسة انطونيو لابرولا المعادية للوخمعية وتمرض لعداوة سافرة من جانب بليخانوف منذ وصوله الى سويسرا ، فى فجر القرن . وفيما بعد ، أبدى ارتيابا شديدا تجاه النزعة الكانطية الجديدة لدى الماركسيين النمساويين الذين جاوهم خلال بضعة سنوات ، أثناء وجوده فى المنفى فى فيينا ( ١٩٠٧ - ١٩١٤ ) لكنه ، بالرغم من انتقاده للنزعة الوضعية للامية الثانية . كان تكوينه الثقافى تكوين ماركسى روسى ، تنويرى وعقلانى بشكل صارم ، يعتبر تراث التنوير بالنسبة له أكثر أهمية بكثير من المصادر الرومانسية التى استمد منها بنيامين عناصر انتقاده للحدثة الصناعية والراسمالية ، ويبدو لي أن ذلك يزيد من ابراز وتوضيح تماثل معارضتهما للاشتراكية - الديمقراطية ،

ففى نص كتبه فى عام ١٩٢٦ ، بمناسبة المؤتمر الأول لجمعية أصدقاء الراديو ، وهو لا يخلو من تقديرات ساذجة الى حد ما لا مكانيات التقنية - وهى نفس التقديرات التى نجدها من جهة أخرى فى دراسة كد العمل الفنى فى عصر الامكانية التقنية لاستنساخه ، التى كتبها فالتر بنيامين فى عام ١٩٣٥ -

يتجاعد تروتسكى عن تصور حتمى للتاريخ محكوم بفكرة التقدم ، فقد كتب : « أن العلماء الليبراليين قد صوروا بشكل عام مجمل تاريخ الانسانية بوصفه مسيرة خطية ومستمرة للتقدم ، وهذا غير صحيح ، فمسيرة التقدم ليست مستقيمة ، انها منحنى منكسر ، متعرج ، فأحيانا تتقدم الثقافة ، وأحيانا تنحط » .

وفى تفسير مجازى شهير للوحة بول كلى « الملك الجديد » ، يقارن بنيامين التقدم بمراكمة مستمرة للأطلال والخرائب ، بكارثة لا تنتهى يشهد ملك التاريخ ، الذى تصمله العاصفة ، وينشر جناحيه ، تزايدها أمامه ، فينتابه الشعور بالعجز والفزع فما جرى اعتباره ، زيفا ، مسيرة ظافرة للانسانية نحو التقدم ليس فى الواقع غير مسيرة ظافرة للغزاة ، تنفتح على الفاشي والى الحرب ونحوها وآخر الثلاثينات ، وخاصة فى عام ١٩٤٠ ، تتضمن كتابات تروتسكى ايماءات متكررة بشكل متزايد الى مخاطر اجهاز كابل على جميع المنجزات الأساسية للانسانية فى حالة انتصار حاسم للنازية فى أوروبا . ان النتيجة لا يمكن أن تكون غير « نظام انحطاط يرمز الى انهيار الحضارة » . وهناك تشابه



بشكل أوضح فى الكلمات التى كرسها اسحق دويتشر لتروتسكى المؤرخ : « ان الثورة ، بالنسبة له ، هى تلك اللحظة ، القصيرة ولكن المشحونة بالمعنى ، التى يقول فيها المستذلون والمقهورون كلمتهم أخيرا ، والذين تمثل هذه اللحظة بالنسبة لهم نجاة من قرون من الاضطهاد ، وهى ترجع ساعتها بحنين يهب اعادة تكوينها شعورا مريحا ومتوهجا بالخلاص ».

بوسعنا من ثم أن نجد عند هذين الكاتبين مفهوما نوعيا للزمانية ، متعارضا مع زمانية لوضعيين المتجانسة ، على أن انتقاد التاريخية وفكرة التقدم كانا عند بنيامين أكثر جذرية بكثير ، فبالنسبة لتروتسكى ، كما بالنسبة لماركس ولجمل تراث الماركسية الكلاسيكية ، يتعين على الثورة دفع التاريخ الى الامام ، وقد قارنها بمحرك ، تمثل فيه الجماهير بخار ، ويمثل البلاشفة قيادتهم ، الاسطوانة ، وبالمقابل ، يتصور بنيامين الثورة على أنها مجئ عصر جديد من شأنه قطع مسيرة التاريخ ، فالثورة بدلا من دفع مسيرة التاريخ الى الامام ، يتعين عليها « وقفه » . وخلافا لماركس ، الذى عرف الثورات بأنها « قاطرات التاريخ » ، يرى فيها بنيامين « القرمة » التى يمكنها وقف مسيرة القطار نحو الكارثة .

ويجربنا هذا الى فارق أساسي مستمربين في فلسفة بنيامين وتروتسكى : تدين وخلصية الفيلسوف الألماني ، والاحاد الجذري لدى الثوري الروسى ، فهذا الأخير الذى أعلن فى وصيته انه يريد أن يموت « ماركسيا »

كبير أيضا بين تفكيرهما فى الاستخدام اللانسانى للتقنية فى اطار الرأسمالية وضرره الاجتماعى العميق . وفى عام ١٩٣٠ بالفعل ، فى انتقاد لكتاب أرنست يونجر « الحرب والمحارب » يشير بنيامين الى أن النزعة القومية تتصور التقنية على أنها « فيتيش للانحطاط » بدلا من أن تجعل منها « مفتاحا للسعادة » . ومن جهته ، يشير تروتسكى فى « البرنامج الانتقالي » السى أن الرأسمالية المتأخرة تميل بشكل متزايد الى تحويل القوى المنتجة الى قوى مدمرة . وفى عام ١٩٤٠ ، فى بدايات الحرب ، كتب انه « بين عجائب التكنولوجيا التى فتحت الارض والسماء أمام الانسان نجحت البورجوازية فى تحويل كوكبنا الى سجن كزيم » .

وقد اعتبر بنيامين وتروتسكى الثورة قطيعة عميقة للاستمرارية التاريخية ، وهى تظهر فى نظر الناقد الألماني بوصفها « قفزة تفر الى الماضى » قادرة على تخليص مقهورى ومفلولى التاريخ ، بتمكينهم من الفعل فى الحاضر . ويجب التغافل فى الماضى بشكل جدلى ويجب رده الى ضحاياه ، فمهمة الثورة هى تنشيط الماضى وانتزاعه من متصل التاريخ . وبالشكل نفسه ، بالنسبة لتروتسكى ، فان الثورة ليس هناك ما يجمع بينها وبين زمن التاريخية « المتجانس والفارغ » . وقد شبهها ، فى مقدمة « تاريخ الثورة الروسية » بـ « انفجار عنيف للجماهير فى ساحة تسوية مصائرها » . وتحدد تماثلات هذا المفهوم ومفهوم بنيامين



كانت تكشف عن تفكير يعتبر البعد  
الايكولوجي غائبا عنه بشكل جذري.

ويبدو لنا أن تأمل بنيامين في هذه  
الاشكالية أكثر حالية وخصوصية بكثير.  
ففي مواجهة المفهوم الاشتراكي-  
الديمقراطي من العمل بوصفه أداة تهدف  
إلى «استغلال الطبيعة»، لا يتردد في  
الاعلاء من شأن امكانيات يوتوبيات  
قورييه التي، بالرغم من سذاجتها،  
تشف في نظره عن «حسن سليم مدهش».  
وقد اكتشف بحماس كتابات يوهان  
ياكوب باشوفن، منظر البطريركية،  
الذي سمح له بأن يرى في مجتمعات  
الماضي اللاطيقية - المشاعية البدائية -  
آثار تجربة كونية - طبيعية ضامته في  
الحدث. والحال أن تراث باشوفن الفكري  
، عند تفسيره تفسيراً صوفياً، قد  
استحوذت عليه النزعة الطبيعية  
الالمانية (ستيفان جورج ولودفيج  
كلاجيس) ، لكنه قد ألهم أيضاً رؤى كتاب  
ماركسيين هديدين ، من فردريك أنجلر  
إلى بول لافارج ، ومن أوجوست بييل  
إلى إيريك فروم. ومتدرجا بطريقته في  
هذه السلسلة ، رأي بنيامين أن مجتمع  
المستقبل المشاعي لا يجب أن يستغل  
الطبيعة ولا أن يهيمن عليها ، بل يجب  
بالأحرى أن يستعيد توازنا منسجما بين  
الانسان وبيئته.

ومن ثم فإن المسألة لا تتمثل في ضم  
بنيامين إلى التروتسكية أو في محو  
الخلاقات النظرية والفكرية التي تفصله  
عن الثوري الروسي ، على أن فكرهما ،  
بالرغم من هذه الخلاقات ، يكشف أيضاً  
عن تماثل مدهشة تظل حاملة لثراء  
يجب الاستغناء منه. ويرى تييري  
ابجلتون أن «الموضوعات» تعتبر وثيقة

مادياً جدلياً ومن ثم ملحد لا يتزحزح  
لم يتصور قط الثورة على أنها هزيمة  
«المسيح الدجال» أو على أنها مجيء عصر  
خلاص ، وموقف بنيامين يتألف من  
كسر كل حاجز بين الدين والسياسة  
سعيًا إلى إعادة تفسير المادية التاريخية  
في ضوء الخلاصية اليهودية ، وهو يرى  
أن ماركس قد علمن ، في يوتوبيا المجتمع  
اللاطبقى المشاعية ، صورة بشرية  
متحررة ، في «عصر خلاص» ، إن  
المشاعية ليست خاتمة التاريخ بل تجاوز  
جدلى له.

وأعتقد أن فارقاً هاماً آخر يتصل  
بمفاهيمهما عن العلاقة بين المجتمع  
والطبيعة. ففي هذا المجال ، كان فكر  
تروتسكي : مشبعاً بشكل من النزعة  
الانتاجية كانت ماثلة بالفعل في كتابات  
ماركس وميزت بدرجة عميقة مجمل  
تراث «الاشتراكية العلمية» للألمانية  
الثانية ، وفي صفحات «الآداب  
والثورة» ، دافع دفاعاً قوياً عن ميل  
الإنسان إلى الهيمنة على الطبيعة : «إن  
المكان الحال للجبال والأنهار والحقول  
والمرامي والبراري والغابات والسواحل  
لا يمكن اعتباره نهائياً ، لقد أدخل الإنسان  
بالفعل بعض التغيرات التي لا تفتقر  
إلى الأهمية على خريطة الطبيعة ، وهي  
مجرد ترميزات مدرسية بالمقارنة مع ما  
سوف يجرى (...) أن الإنسان الاشتراكي  
سوف يهيمن على الطبيعة بمرمتها ، بما  
في ذلك طيورها وأسماكها ، عن طريق  
الآلة ، وسوف يحدد الأماكن التي يجب  
رمي الجبال فيها ويغير مجرى الأنهار  
ويسجن المحيطات. إننا بصدد مجرد  
ملاحظات جنينية غير مبلورة ، وإن





اعتبار بنيامين وتروتسكي شخصيتين متميزتين في كوكبة مفكرى الماركسية. والتماثلات التي حاولنا الكشف عنها في كتاباتهما إنما تثبت أن توسع الماركسية أن تثرى في أن واحد من نقد رومانس للتقدم ومن تحليل علمي وعقلاني للأسمالية، خاصة عندما يتحدثان في المنظور المشاعى لتجاوز الواقع الصالى ويظل بنيامين وتروتسكي مصدرين أساسيين للإلهام بالنسبة لفكر انتقائى وثورى يرمى إلى التدخل فى عالم اليوم، فى نهاية القرن العشرين.

ثورية رائعة، لكنها تشير إلى صراع الطبقات أساساً من زاوية الوعى والصنور والذاكرة والخبرة. مع العسكوت شبه التام عن مشكلة أشكاله السياسية، وينهى كلامه مؤكداً على «أن ما يظل صورة عند بنيامين يصبح استراتيجية سياسية عند تروتسكي». ولأمراء فى أن هناك عنصراً من الحقيقة فى هذه الملاحظة، لكن النظر إلى المفاهيم السياسية للثورى الروسى كما لو كانت امتداداً لفلسفة الناقد الألمانى إنما يعنى حل مشكلة علاقتهما بشكل جد ساذج. ويبدو لى أن من الأجسدى والاصوب



# الفلاح التائه فى الأغنية المصرية

ناهد صلاح

لكننا فى عالمنا الآن نكتشف اختفاء «أبو سويلم» ليتبقى لنا «عواد» الذى باع أرضه استجابة لنداء خفى ومقصود وجهته مدن النفط فنسى ملامح الزمن القديم ومساويله التى صنعها فى ظلال التوتة والساقية.

وهنا يستوقفنا «ابن خلدون» فى مقدمته التى تشير إلى أن «أول ما يتدهور عند اختلال المجتمع هو صناعة الغناء» وهو ما نلمحه فى سيطرة الأغنية الفردية التى لم تزل على إتصال بالماضى البعيد تجتر الرتابة التركيبية فى تكوين اللحن والبعد عن قضايا الواقع التى تمس

فى اللحظات الحاسمة ينقسم الناس- كما يقول غسان كنفانى- إلى معترك ومتفرج. ومع «محمد أبو سويلم» الفلاح الشهير بطل رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى اختار ألا يكون متفرجا، ورغم قسوة المعركة دخل ساحتها مانحا أرضه كل لحظات عمره الشقى دون تردد فهى مرضه وطينها لحمه وبينهما رباط أقوى من الحياة نفسها إذا اقتطع يدمى قلبه حتى الموت لتظل هى على قيد الحياة وتخلد أغنيته:

«الأرض لو عطشانة ترويهها  
بدمانا»



والصيادين والبائعين والسقائين  
والفلاحين، فاستحق بجدارة لقب  
«فنان الشعب» الذى حول مضمون  
الأغنية من كلمات الهجر والمهانة إلى  
أخرى تعبر عن أحلام فئات الشعب  
المتباينة التى ترددها معه بسهولة  
لاقتربها الشديد من لغتهم اليومية، فى  
إطار الصورة الخاصة التى رسمها من  
خلال المسرح الغنائى الذى أرسى  
دعائمه، فانتطق «سيد درويش» مع  
رفيقه الشاعر «بديع خيرى» يقدمان  
أغنية جديدة وإضافة واعية تصف  
الفلاح وهجرته وراء لقمة العيش وتحكى  
عن الفلاح الذى يعمل فى أرضه ولا يملك  
حتى جنى ثمارها.. باختصار رسم  
الصورة الواقعية لفلاح يعيش أسوأ  
حالاته فيقول:

شد الحزام على وسطك غيره  
ما يفيدك  
لا بد من يوم برضه ويعدها  
سيدك

إن كان شيل الصمول على  
ضهرك يكيدك  
أهون عليك يا حزر من مدة  
إيدك

ويسجل «درويش» اللحظات العادية  
فى حياة الفلاح منبهرا بها وحريصا  
على تقديم نموذج المرأة المصرية فى  
الريف صلبا كالأرض لم ينحن أبدا  
للريح وتنجب أطفالا يمثلون أملا دائما  
للوطن..

يا حلوة أم اسماعيل فى وسط

البشر ومعاناتهم. والفلاح كعنصر  
أساسى يعكس الطابع القومى لاجتماعنا  
تأثر بشكل ملحوظ بهذا التخطيط  
الواقعى والفنى السائد فى إيقاع الحياة  
اليومى، وأثيرت حوله العديد من  
الأسئلة تبحث عن الأغنيات التى  
تناولته ومدى مصداقيتها فى نقل  
همومه الحقيقية، وتفتش عن سر هجرته  
الجغرافية فى الواقع وغيابه الفنى فى  
الأغنية الذى يصفه الشاعر عبد السلام  
أمين بأنه الانتقال المادية التى قطعت  
صلته القديمة بالأرض خاصة بعد أن حلت  
الميكنة الزراعية فقتلت جزءا كبيرا فى  
الناحية الإبداعية، فبدلا من صوت  
الفلاح يغنى مواويله خلف المحراث أو  
النورج أو الطنبور صرنا لانسمع غير  
ضجيج وصراخ المكن، وهذه لاتلهم  
الشاعر ليواصل غناؤه عن الأرض، وإن  
كانت خطوة للأمام فى طريق التقدم  
الإنسانى لابد أنها سوف تجعل الفلاح  
يبتعد غناء من نوع جديد.

## محلها عيشة الفلاح

لعلنا نتفق أن الأغنية هى تصورات  
يصنعها الواقع. ونذرة اللون الغنائى  
الذى يهتم بالفلاحين لايغنى عدم وجوده  
فمنذ البداية استطاع سيد درويش  
أن يخلص الأغنية من إرثها التركى  
بزخارفه الفخمة من الآهات والمقامات،  
فكان أن قفز بها من شرفات القصور  
ليهدىها لعمال التراحيل والبنايين



ميالها

زى النجفة عم بتعلمط في  
جمالها

تزرع وتجلع في القيط ويا  
راجلها

وتعاود تانى لعجيتها  
وفسيلها

وخلت معالم الحياة الريفية تشده  
فانشده:

طلعت يا محلى نورها

شمس الشموسة

ياللابينا نلى ونحلب

لين الجاموسة

وبقيت أغنية «سيد درويش» لأنها

خلقت ليستمر صداها في العصور

اللاحقة لميلادها طالما بقيت

الهموم.. وكأنها لم تتغير، وكان حياة

الفلاح لم تتغير.

ولم يترك المس الوطني المطربة

«منيرة المهدية» تنعم براحة البال

فانحازت إلى الفلاحين بالرغم من أنها

مطربة الطبقات العليا، وسلطانة

الطرب في عصرها وأغنياتها كانت

تدور في فلك الصد والملاوعة وذل

الحبيب للحبيب، إلا أنها غنت تعرضهم:

صابحة الزبدة بلدى الزبدة

خدوا أموالى ويا رجالى

واللى تفعتى ربى جمعنى

ع المصريين ناس وطنيين

ياخدوا بيدى ويصوتوا عهدى

بلدى الزبدة..

ثم تأتى مرحلة جديدة يمثلها «محمد

عبد الوهاب» حيث سيطرة الصوت

الواحد والأغنية الفردية فكانت انقلاباً

على إنجازات «سيد درويش» الفائتة

وعبد الوهاب حيث تغنى في محاسن

عيشة الفلاح:

محلها عيشة الفلاح

متهى القلب ومرتاح

يتمرغ على أرض براح

والقيمة الزرقة ستره

لم يكن- على حد تعبير الناقد كمال

النجمي- يقصد الغناء للفلاح ولكنه أى

الفلاح مجرد مشهد مكمل في قصة فيلم

«يوم سعيد» ينقل نمرة سمر من

أسفار الفلاحين بالليل في شكل يتضح

كم الافتعال فيه.

وفى هذا النص الغنائى يطالعنا

الفلاح كمفعول به لتجميل أشياء

وهمية تحمل رؤية رومانسية صاغها

شخص لم يحيا حياته أو يقتربوا من

حدودها. صحيح أن الأغنية تمثل ضمير

المجتمع في ذلك الحين، وهو ضمير لم

تشغله قضايا الفلاحين الذين غرقوا في

بحر التجاهل والنسيان من قبل

المسؤولين بل وحتى الزعماء الوطنيين.

وتصف دهدى زكريا هذه الحالة قائلة:

كان من المؤلم أن نجد سعد زغلول دائم

الإشارة إلى فقره بالفلاح المناضل

الثابت في وجه الاستعمار دون

مطالبته بتغيير «المش والحصن»، وكان

هناك محاولات لاقتناعه أنه في أحسن

حالاته ويكفيه أنه مازال حيا في

الدنيا!!



له قيمة إذ لا يحسب أحد حساباً له لكن بقيام الثورة اختلفت الأمور لاسيما في ظل قوانين الإصلاح الزراعى التى عملت على تحسين الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للفلاحين.

ولاحق فى الأفق حياة فنية جديدة تضمنت تفاصيلها أحلام الشعب المكبوتة فظهر فى فضاء الأغنية اتجاه جديد يذكى نيران الثورة عبر أفكارها ومنجزاتها ويكشف عن مكانتها داخل الوجدان الشعبى، فقدم الراحل «صلاح جاهين» بصوت رفيقه عبد الحليم حافظ، ومن كلمات «صلاح جاهين» آمانياته التى وصلت إلى حد رؤيته «لصناعة كبرى.. ملاعب خضراء.. تماثيل رخام ع التربة وأوبرا فى كل قرية مربية».

وتستمد كلمات «جاهين» نبضها من أدق خصائص البسطاء الذين أحبهم فعشقوا فنه ورددوا أشعاره دون تكليف أو شعور بالاعترا ب داخلها، فالفلاح كان له نصيب كبير فى فنه، حيث كتب عنه الكثير محاولا الربط بينه وبين يوليو فرسم له حلم الثورة، وما سيصبح عليه مستقبل بل وجعل منه بطلا حقيقيا للفترة القادمة، إلا أنه لم يمزله عن بقية فئات المجتمع فرويئته كانت جماعية تتجلى واضحة فى «صورة.. المسئولية».

ويحكى جاهين عن علاقة الفلاح بالأرض فيقول:

الأرض قالت هن  
طيرتنى فتافيت

كما أن عبد الوهاب فى أغنيته أثار ضجة كبرى فقد وصفها البعض بالرجعية حيث لم تزل تقف عند حدود بالية فى مرحلة المجتمع الزراعى رغم المطالب الواضحة التى تنادى بها كل الأتلام لإقامة نهضة صناعية تغير من شأن البلاد، وفى رصده لهذا اللحن يرى الموسيقى «فرج العنتري» أنه عندما كتب بيرم التونسى هذه الأغنية أنهاها بعبارات تدل على المطالبة بالعناية بالريف لكن عبد الوهاب لم يظهر ذلك فى اللحن لأنه كان متقبلا لأفكار السادة أكثر من الالتصاق بالشعب فى زمن كان الفن يتربع على أعتاب السلطة والحاكم..!!

ومن خلال تتبع بعض الأغنيات التى ظهرت فى الأفلام آنذاك- نكتشف أنه تم استخدامها كأداة تساعد البطل أو البطلة فى سطحية بلهاء على تادية أدوارهم والعناوين البارزة لهذه النماذج نجدها عند لىلى مراد، اسمهان ، فريد الأطرش، شادية فى جزء من أعمالهم ، اختط خطا بعيد عن الصورة الواقعية للفلاح.

## الفلاح حلم الثورة

يؤكد الناقد «فرج العنتري» أن الفلاح قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لم يعرف غير «أدب سيس خرسيس» منذ عصر المماليك والعثمانيين، فهو لم يكن إلا كما مهملا لا يمتلك أى حقوق وليست



ورضع الرأس تحت قدم الباشا أو  
العمدة فقدمنا بجرأة شديدة «تحت  
الشجر يارهية».. «عرباوى».. «بيتنا  
الصغير» فى كلمات تحتوى فكرا  
اجتماعيا وسياسيا وعاطفيا فنجد  
الفلاح إنسانا يصنع المستحيل ليبنى  
بيتا صغيرا لعبيبته فى محاولة  
لتحقيق وعوده البسيطه لها..

### كمشيش: أغنية مقاومة

فى كتابه «الأدب الشعبى» يقول  
أحمد رشدى صالح عن أدب الفلاحين  
أنه الأدب الشفاهى المتوارث، فيؤكد أن  
أغنية الفلاح التى تناقلتها أدوات  
الترتاليم ولم يتداولها الفن الإعلامى، بل  
ظلت قابضة بفبارها الثقيل على أرففه  
هى أغنية بسيطة لم يعقدها وعيها  
التلقائى، ووسيلتها فى الوصول الى  
الناس غالبا المواويل التى أبدعها أناس  
أميون مجهولو الأسماء، ومنها «ياسين  
وبهية».. «حسن ونعيمة».. «شفيفة  
ومستولى».. «أدهم الشرقاوى»..  
وحكايات أخرى دارت حول الحب والزواج  
والموت والبهكانيات ونادرا- كما يرصد  
ابراهيم زكى خورشيد- فى كتابه  
«الأغنية الشعبية»- ما لمست الأحداث  
السياسية إلا فى مواصفات معينة  
تتعلق بمشروع قومى يطرح أشكالا  
للنهوض والثورة، وهذا ماينقلنا  
بسهولة الى ثورة «كمشيش» تلك القرية

رديت وقلبى يئن  
وأنا مين يجيب لى مغيت  
منك ومن عشقك  
ياللى عشان رزقك  
عمرى فى يوم مابون  
كما يشارك الفلاحين فرحتهم بحصاد  
المحصول فيغنى معهم للقطن:

يامعجبانى  
يامعجبانى

ياقطن ياللى مبيض وش  
الفيطان

يامعجبانى يالبيض يسعد  
صباحك

ياقطن ياللى مبيض وش  
فلاحك

وبعودة الايام يا حبايب- فى  
سلام

ومع ذلك «فجاهين» كان ابن المدينة  
الذى نظر إلى الفلاح بقلبه ولم يلاحظه  
بعينيه ويشاركه حياته كما حدث مع  
الفلاح الصعيدى «عبد الرحمن  
الأبنودى» الذى كون مع الفنان محمد  
رشدى ثنائيا مميذا حيث دخل فى  
منطقة إنسانية لمست هموم الفلاح،  
وأثبت أنه أصدق تعبيراء، فالغنة  
بصوت فلاح وكلمات فلاح تعبر عن  
حياة هذه الفئة الواسعة الكادحة  
وتتحدث عن البؤس بشكله الواقعى،  
فأضاف نقطة مضيئة داخل تلك المساحة  
الضيقة التى يصفها «رشدى» بقوله  
«استطعت مع الأبنودى رسم صورة  
جديدة للفلاح بعيدا عن الذل والهوان



والاتجاه المحموم نحو الملكية الخاصة  
اختفى المناخ الغنى السليم فجأة ليحتل  
ساحة الغناء مجموعة من قليلي الثقافة  
ومسدومي الوعي الذين لا تؤثرتهم أية  
قضية فيعتلون عرش الأغنية في  
فوضى نتجت عن الحقائق الاجتماعية  
والاقتصادية وقتها حيث لم نزل نجنى  
ثمارها حتى هذه اللحظة.

فنحن نعيش انقلابا غنائيا هابطا-  
حسب وصف الناقد كمال النجمي-  
وفن الغناء الجديد منعزل عن جميع  
الطوائف فهو وليد العهد الانفتاحي  
وللتصق به لذا أصبح بعيدا عن  
الموضوعات المتعلقة بالشعب، وذلك  
بالرغم من الازدهار الملحوظ في شعر  
العامة.

ومع هذا دفع عبد الرحمن الأبنودي  
بعض الأصوات الشعبية مثل «فاطمة  
ميدة» - في محاولات قليلة- للهروب من  
سوق الانفتاح بأشعار استلهمها من  
تراث الصعيد تنقل هموم الفلاح وتقدم  
صورة صريحة عن تحولاته الجديدة  
وكتبها ببراعة مفعمة بالحنسرة والالم،  
فهو الذي يقول في قصيدته المشروع  
والمنعوت:

بكرة تروق  
ونفسي للقدان ولون الطين  
ونراقب السنين  
والوقت أغنى لمن  
وابواسماعيل  
راعى  
هرب فدانه يرعى في غابة

الصغيرة التي أعلنت معركتها مع  
القطاع هند السخرة ونهب أراضى  
الفلاحين منذ قيام ثورة ٢٣ يوليو  
١٩٥٢، وكانت صيحة قائدها وشهيدها  
«صلاح حسين» لرفض الظلم، غير أن  
الإقطاعيين في محاولة لاسترجاع الأرض  
من أيدي الفلاحين اغتالوه برصاصات  
غادرة يوم ٢٠ إبريل عام ١٩٦٦ وساعتها  
قرر جمال عبد الناصر تشكيل لجنة  
لتصفية الإقطاع وانتفضت كمشيش  
رافضة العزاء.. مطالبة بالثأر تقى:

حشيك ياسلاحي أنا شايك  
وجهتف دايمًا واناها يلك  
هوه هوه ياسلاحي  
نفس الخط ياسلاحي

ويظل الفلاحون طامعين في وقود  
أكثر يعينهم على القتال فينادون:

ياكمشيش هاتى ماتمدى  
عناولادك ماتخبى  
ياحضانة الثوريين  
طرحك كله فدائيين  
وأيضا...

انطق وقول كلمتك خلى الظلام  
ينشق

كمشيش... إياكمشيش...  
ابنك «صلاح» قال: لا..  
قالها في وش الموت..  
زى اللى قالها في دنشواى  
وبهرت.

## انقلاب

ومع بدء الواقع السبيعى تحت  
ظلال سياسة الانفتاح الاقتصادى



ويتساءل الابنودى حائرا:

وفى الزقاق

سكت الدقاق

وأبو اسماعين

ما زال قاعد حيران قدام فدان الطين

بيبص على الجايين

فى البدل الأشبه بالقفاطين

يسال: كنافين.. وبقينا فين؟

فكلماته اخترقت مشاعر الفلاح

المصرى الواقعة فى أسر سلسلة

احباطات عظيمة بعد أن هزته تحولات

المجتمع المفاجئة التى جعلته ينتظر

البقايا ويقتات على الفتات لذا قرر أن

يحل مشكلاته بنفسه فهاجر حين

اكتشف اللعبة المحكمة:

«فدان مقابل بضعة آلاف فى

الخليج»

صحيح أن حنينه للأرض لا يزال

قائما لكن لم يعد التصاقه بها قويا إذ لم

تعد قدرة على إطعامه وتوفير حياة

كريمة له ولاسرتة وصارت عودته إليها

تأخذ أشكالا مؤجلة.

من ناحية أخرى- فى رصد د. هدى

زكريا للأغنية الفلاحية- تظهر بعض

الأممال الغنائيه التى تحاول إقامة

مصالحة بين الضمير الاجتماعى الذى

يشعر بالأم الفلاحين ومعاناتاهم مثل

أغنية المطربة «شريفة فاضل»:

فلاح كان قايت بيقنى من

جنب السور

شافنى وأنا بجمع كام وردة

فى طبق بنور

قطع الموال وسبقنى وقال

ياصباح الخير

ياصباح النور يا اهل البندر

لكنها أغنية ذات نظرة فوقية من

الطبقة المسيطرة- أهل البندر- الى

الطبقة الدونية- أهل الريف-، وإن

كانت الصور معكوسة، وكالأمير الطيب

الذى يمكنه الزواج من سندريلا فبنت

المدينة قد تتواضع وترتبط بذلك

القوى السائر بجانب السور...!!

وعلى النقيض من ذلك كانت الاغنية

الأخرى، الأغنية الثورية الجديدة بعد

انجاز سيد درويش تسيير فى إتجاه

مختلف ساخط على النظام القائم،

وتواق للتعبير عن آلام الشعب بيقوده

الشيخ إمام عيسى والشاعر أحمد

فؤاد نجم فى الشارع والجامعة

والمصانع والمزارع وحارة حوش قدم

بالغورية وبالطبع لم يفت الشيخ إمام

أن يغنى للفلاح الذى وهب عمره للأمل

وغمر أرضه بالعرق ولم يهز الشوق

صنبره حتى يوم الحصاد، فلحن قصيدة

«العزيق» للشاعر «فؤاد قاعود»:

ياليل ياعين يا أرض يا مزرعة

ياكف من شوقك خطوط

مشقوقة

لما حضنتك والجذور مرشوقة

غنيت وفى المغنى فرضى

دى السمرة أرحى

هى الى باقية ع الزمان

معشوقة



## والمعشوق زين.

وبالرغم من ندرة ذلك اللون الغنائى وحجبه باتقان عن الجمهور الواسع حيث لا يذيعه الراديو والتليفزيون الذى يخاطب الفلاحين إلا أنه يطل من حدود ضيقة للغاية وبين الحين والآخر فى بعض الأغنيات التى صنعت خصيصا للمسلسلات التليفزيونية والتى تميز فيها الشاعر سيد حجاب حين أفلت من الإنسياق وراء مغريات واقع فنى متردى ليحكى عن البسطاء الذين يمثلون أغلب المجتمع، ولاسيما أن تجربته الإنسانية التى عاشها فى بحيرة المنزلة أسهمت فى تشكيل رؤيته المرتبطة بحلم البسطاء ووجد انهم.

هذا غير محاولات قليلة تتلمس طريقا للإقتراب من عالم الفلاح فى بعض البرامج الغنائية ثم لاتعاود المغامرة مرة أخرى وأشهرها البرنامج الذى روى حكاية الفلاح «عواد» الذى فرط فى أرضه وباعها فزف الناس والأطفال بالمعايرة، فقيمة الأرض عند الفلاحين لا يفوقها شئ.

والفلاح المصرى رغم هجرته الواسعة التى بدأها منذ السبعينات وحتى الآن لا يمكن إعتبار إختفائه امرا نهائيا فإن غالبية سكان مصر ما يزالون يعيشون فى الريف وسوف يبقى الأمر كذلك. وطالما أن نمط الحياة الزراعية ما يزال مستمرا والفلاح يهاجر حين تضيق به السبل وتنهزم كل مشاريعه. لإنقاذ

الأرض خاصة بعد اكتشافه محنة إرتفاع ثمن كل الأشياء الا هو، فالتطورات الضخمة التى يصورها الكثيرون عن حياة الفلاح التى افتتحها الفيديو والأجهزة الكهربائية المختلفة ماهى إلا أوهام شأنها شأن وهم عبد الوهاب القديم فالصفوة من أهل القرية مثل الفئات المسيطرة فى مجتمع القرية فقط هم الذين يتمتعون برغد العيش. والواقع الغنائى أيضا يبدو وكأنه لايهتم بقضايا الفلاح ومع هذا توجد أغنيات تعبر عن خصوصية العلاقات فى المجتمع الريفى مثل أغنية عفاف راضى:

عوج الطاقية الولد

وبصرلى

وقال كلام فى الهوا

ورماه على

كذلك اللحن الذى قدمه المطرب الشاب وجيه عزيز- وإن لم يتداول كثيرا- يصف فيه الفلاحة المصرية:

تخش الدار

وكام ليلة وألف نهار

تتنهد وتتهدد وتحتار

تتمایل وتتدلل وتختار

تعدى شائلة جرتها

على طفلة بضكتها

يحميك ويخليك

محروسة من العين

ويظل السؤال ملحا: متى يعود

محمد أبو سويم ويستعيد عواد أرضه

فيقفز سعيدا فى الأغنية..؟



## خطاب الحرية



د. نصر حامد أبو زيد

## مات الرجل وبدأت مجاهلته

نجيب محمود «قد تعدلت كثيرا لكنه لم يبلغ مرتبة من يلتزم بالمنهج الإسلامي التزاما كاملا» (جريدة الشعب بتاريخ ١٤/٩/١٩٩٢).

ومسألة «الالتزام بالمنهج الإسلامي» هي مربط الفرس في كل محاولات تشويه التراث قديما وحديثا ، وبدلا من الدخول في نقاش حقيقي للأفكار والأطروحات، نقاش يثري الفكر ويعلم من يحتاج للتعلم بأشاعة المعرفة ، بدلا من ذلك يتم تناول كل الأفكار والابداعات من منظور مفهوم خاص وتفسير بعينه للإسلام. والأخطر من ذلك والأندج أن هذا المنظور وذلك التفسير يطرح دائما على أنه «الإسلام» الوحيد الصحيح وكل ما سواه زيف وإلحاد ،

في مقالته عن الراحل زكي نجيب محمود حاول الدكتور محمد عمارة جهده أن يبرز الجوانب الإسلامية في كتاباته ، وقد كان واحدا من محمد عمارة يريد أن يدافع عن الرجل الذي وضعه منهجه «الوضعي المنطقي» في خانة «الكفر والإلحاد» خاصة في كتابه «خرافة الميتافيزيقا» ، وهو الكتاب الذي غير زكي نجيب محمود عنوانه إلى «موقف من الميتافيزيقا» حين أعاد طبعه في «دار الشروق» ، لكن دفاع محمد عمارة لم ينته إلى تبرئة ساحة الرجل تبرئة تامة من المنظور الإسلامي الذي ينتمي إليه عمارة ، وكعادة الدكتور عمارة في منهجه الوسطي - الذي يعني إمساك العصا من المنتصف - انتهى إلى أن صورة الإسلام لدى زكي



ظاهرة إصرار «البعض» على اعتبار أنفسهم المتحدثين الوحيدين باسم الإسلام، وعلى اعتبار كل من يختلف مع بعض آرائهم وأطروحاتهم «خارجاً» عن الأمة مشكوكاً في عقيدته، يقول كاتب المقالة المذكورة في مفتتح مقالته: «هكذا نتحدث عن الدكتور زكي نجيب محمود فإتينا باعتبارنا إسلاميين ننظر إليه من حيث مواقف الفكرية من الإسلام التي تتحدد على أساسها أهمية فكره وخطره».

واللفت جداً في هذه المقدمة حديث الكاتب بصيغة «الجمع»، وهي صيغة تتعلق بمسئولية الإسلام في رتبة «جماعة» بعينها تستأثر وحدها بصفة «الإسلاميين». وهذه الصفة تجعل من فهم الإسلام وتفسيره حقاً قاصراً على أعضاء تلك الجماعة، بحيث يعد أي فهم أو تفسير صادر عن من هو خارج الجماعة «تحريفاً» أو «إحادة» وكفراً والعياذ بالله. ومن الضروري تبين أن لفظ «الإسلاميين» المتداول فقط يشير إلى جماعة سياسية تمارس فعاليتها تحت باقطة «الإسلام»، ومعروف أن ثمة خلافات سياسية بين الجماعات الفرعية داخل إطار تلك الجماعة السياسية، فالإسلاميون شأنهم شأن أي حزب سياسي بينهم من عناصر الاتفاق الكثير، ولا يقل عنه ما بينهم من عناصر الاختلاف، لكنهم في مواجهة الجماعات السياسية الأخرى يتمترسون جميعاً خلف «الإسلام» ويستخدمونه جداراً حامياً وأداة أساسية في «الحشد» السياسي.

هذا الخلط بين السياسي والفكري

يل إن «تعددية» التراث الفكري العربي الإسلامي، تلك التعددية التي وسمته بالخصوصية والعمق والناجئة من التفاعل الحر للفلاح مع كل التراثات الانسانية السابقة على الإسلام، صارت الآن موصومة بشبهة الانحراف عن «المنهج الإسلامي» هي الأخرى.

لذلك لم يحقق دفاع محمد عمارة عن «إسلام» زكي نجيب محمود غايته، فالرجل باعترافه هو لم يصل الى حدود الالتزام بالمنهج الاسلامي من هنا تصدى من يرد على محمد عمارة واصفا كلامه بأنه من قبيل التهاون وتضييع الأمور، لأن زكي نجيب محمود من منظور صاحب الرد «يخرج الدين بالكامل من منطقة التمثل الى تقبل الصواب والخطأ الى منطقة الوجدان الخاصة بكل شخص على حده بما يعيل اليه قلبه وترتاح اليه نفسه دون أن يكون هناك مجال لأن نعتقد بأن هناك من هو على صواب على عقيدته ومن هو على خطأ، وإلا وقعنا في تهمة الطرف».

(جريدة الشعب بتاريخ ١٩٩٣/٩/٢٨).

ولسنا هنا في معرض الدفاع عن «عقيدة» زكي نجيب محمود التي يحاول المقال السابق أن يحاكمها، لسبب بسيط هو أن هذه المحاكمة تمثل سلوكاً مرفوضاً فالعقيدة محلها القلب، وقد تحدث الرجل عن عقيدته بنفسه في حوار نشر بجريدة «الوفد» بتاريخ ١٩٩٣/٩/٢٣ ونقلت جريدة الشعب (٩/٢٨) الجزء الخاص بالدين في هذا الحوار وأعادته نشره مجاوراً للمقالة المذكورة بعنوان «الدين في عالم شيخ الفلاسفة». إننا هنا في مجال تحليل



على نفس الأسس والمعايير الغربية التي ينتمي إليها معتمداً في ذلك على المنهج البراجماتي في التفكير - الذي يقترب كثيراً من وضعيته المنطقية - والذي يعامل التراث الإسلامي كتراث عقلي مجرداً من أسسه العقائدية ، وإذا كنا نتفق مع كاتب المقال على الطبيعة البراجماتية لتعامل زكي نجيب محمود مع التراث ، وهو ما أشرنا إليه في مقالتنا السابقة في «المصور» ، فإننا نختلف معه في كل أحكامه الأخرى . ومن الضروري الإشارة إلى أن منهج التعامل البراجماتي مع التراث الإسلامي ليس منهج زكي نجيب محمود وحده ، بل هو منهج كثيرين وعلى رأسهم الإسلاميون .

ويبدو أن الكاتب شديد الحساسية للوصف «عقلي» ، شأنه شأن معظم أقرانه ، فهو يعيب على زكي نجيب محمود التعامل مع التراث كتراث عقلي ، وكان هناك وسيلة أخرى للتعامل مع التراث ، أو كان التراث يمكن أن يوصف بصفة أخرى ، إن التراث نتاج عقلي أنتجته عقول بشرية . وليس وحياً من عند الله تعالى ، ومن الطبيعي أن يتعامل معه الباحث - أي باحث - بوصفه نتاجاً عقلياً . وليس من الضروري أن يكون هذا التراث متماثلاً مع أساسه الديني العقائدي ، فاختلاف الفرق والجماعات الإسلامية في تاريخ التراث الإسلامي عبر عن نفسه عن طريق تأويل العقائد ، فهناك عقيدة المعتزلة ، وعقيدة الأشاعرة ، وعقائد الشيعة ، وعقيدة أهل السنة . ونحن نقول اختلاف العقائد فأما المقصود باختلاف «التصورات» حول

(الفكر الديني بصفة خاصة) يحول السياسة إلى «دين» ، ويجعل من الأحكام السياسية أحكاماً دينية . وهذا يفضي في نهاية الأمر إلى أحكام «الكفر» و«الردة» . ونحن انكشف للعامة والخاصة دلالة تلك الأحكام - بفضل ما أشارته فتوى الشيخ محمد القزالي من مناقشات - حاول البعض أن يعطوا لأحكام «الكفر» و«الردة» طابعاً سياسياً من زاوية خلفية فأرادوا أن يربطوا بين «الارتداد» عن الدين وبين جريمة «الخیانة الوطنية» . وبذلك تجاهلوا عمادين الفارق بين الأمرين : حرية الإنسان في اختيار دينه ، وهي الحرية التي أقرها الإسلام في نصومه الأساسية ، وبين «الخیانة» التي تهدد الإضرار بالوطن لصالح أعدائه . لكن الأخطر في هذا الخداع والتلاعب أن التسوية بين «الردة» و«الخیانة الوطنية» يعني الإقرار الضمني بجعل «الدين» و«وطناً» ، ونحن يتحول الدين ووطناً يصبح من حق الأقليات الدينية الاستقلال داخل أوطانها الخاصة ، وهو ما يؤدي إلى تمزيق الوطن ذاته .

لكن الكتاب الإسلاميين في محاكمتهم لعقيدة زكي نجيب محمود الدينية من منطلق عدم الالتزام بالمنهج الإسلامي لا يتورعون عن التفتيش في نوايا الرجل حين بدأ دراسة التراث الإسلامي متراجعا عن موقفه الفكري الأول الذي كان يرى ضرورة احتذاء النموذج الغربي . يذكر كاتب مقالتنا المذكورة على زكي نجيب محمود محاولته الاقتراب من الإسلام وتفهم تراثه ، ويرى أنه تعامل مع التراث «باعتباره تراثاً عقلياً يرفض منه ويقبل



العقيدة. عقيدة التوحيد مثلاً كثرت التصورات حولها بين الفرق ، لذلك نجد من الغريب حقاً أن يحكم الكاتب على دراسة زكى نجيب محمود للتراث بأنها دراسة للتراث مجرداً من أسسها العقائدية . لكن حرص الكاتب على اتهام زكى نجيب محمود أهم من حرصه على الدقة العلمية فالمهم اغتيال الرجل عقلياً بإخراجه من دائرة الإسلام .

قلنا إن البراجماتية في التعامل مع التراث ليست قاصرة على زكى نجيب محمود والكاتب يعطينا الدليل على أنها صفة جوهرية في خطاب «الاسلاميين» . بدأها سيد قطب في المعالم حين وصف كل اتجاهات الفلسفة الاسلامية بأنها أبعد عن الاسلام ، وأقرب الي فلسفة الإغتريق . وتواصل هذا الوصف عند كثيرين حتي بدا ان التراث الإسلامي تم اختصاره في بعده العنكبلي الأشعري المختلط بالتصوف . هذا التصور الجزئي - أو بالأحرى التجزيئي - للتراث نجده عند الكاتب الذي يصف الجانب العقلاني - الذي احتفى به زكى نجيب محمود - بأنه متأثر بالفلسفة الاغريقية «التي تمثل الأساس الفلسفي للفكر الغربي بوجه عام الذي ينتمى الدكتور الى احدى مدارسه» . ومعنى هذا الحكم نزع صفة «الاسلامية» عن تلك الاتجاهات ، وهو ما يفضي الى التعامل معها مجردة عن أسسها الدينية ، ليس هذا هو النقد الذي وجهه الكاتب لزكى نجيب محمود؟ فما الفارق إذن؟

ليس معنى ذلك أن فكر زكى نجيب محمود لا يقبل النقد والاختلاف . لكن هناك فارقاً بين النقد والاختلاف وبين الإدانة ، ونزع صفة «الاسلام» عن المفكر

لأنه ينتج فكراً لا يتطابق مع ما نؤمن به من أفكار ، لقد حاول الكاتب أن ينقد «الوضعية المنطقية» لكن نقده لها هو النقد العامي المبثذل ، وليس النقد العلمي . وأهم نقدي يمكن أن يوجه للوضعية المنطقية هو تصورهما المحوري من «اللغة» . وهو تصور يعتمد على وجود علاقة مباشرة إشارية بين اللفظ (الدال) والمعنى (المدلول) . وحقيقة الأمر كما كشفت عنه الالسنية (علم اللغة الحديث) ، أن مثل هذه العلاقة بين الالفاظ والمعاني ليست علاقة مباشرة إشارية ، فليس من الضروري أن يكون لكل لفظ مقابل مادي مباشر في الواقع الخارجى . إن اللفظ «شجرة» - من منظور علم اللغة الحديث - لا يشير الى الكيان المادى المائل في الخارج ، ولكنه يشير الى «التصور الذهني» الذي يتكون من خبرة الإنسان عن الشجر ، كل انواع الشجر . وهذا «التصور الذهني» خليط من المشاعر والأحاسيس والتجارب والمفاهيم التي تختلف من بيئة إلى بيئة ، وربما من شخص الى شخص . وهى اشد اختلافاً بين أصحاب اللغات ، وهذا ما يجعل من عملية الترجمة مهمة شاقة .

وخطأ الوضعية المنطقية أنها تصورت أن الفاظاً مثل «الله» و «الروح» و «الجمال» و «الحب» هى الفاظ لا تدل على شئ ، وبالتالي أخرجت العبارات التي تتضمن بعض هذه الالفاظ من دائرة «التحليل الفلسفي» ، وبذلك قصرت نفسها في حدود تحليل العبارات العلمية ذات الطابع التجريبي . لكن اتجاهات الفلسفة المعاصرة المتأثرة



المثقف المصرى للأسف يجادر عند بادرة أى شك الى اعلان اسلامه بين يدي أى شهادة يدلي بها ، ها هو - على سبيل المثال - الدكتور يحيى الجمل القلم القانونى والوزير السابق وعضو مجلس الشعب يبدأ حواراه مع الشيخ محمد الغزالى حول فتواه المشهورة عن الردة على الوجه التالى (جريدة أخبار الادب، العدد الثانى ، ١٩٩٢/٧/٢٥ ، ص ١٤).

الشيخ محمد الغزالى فى نظرى من العلماء الفضلاء واسمى الألق «وأنا باستمرار احترم رايه وأقرأ له ، وأقيد من قراءتى له ، ولكنى واثق أن الشيخ محمد الغزالى لا يرى أن ذلك كله لا يدعو الى الاختلاف معه أحيانا فهو رجل مستنير واسع الأفق ، وهذا يعنى أول ما يعنى انه مؤمن بحق الاختلاف فى الرأى ، وأنا راجل لا ادعى اننى صاحب فقه فى الشريعة الإسلامية، ولكنى بحمد الله مسلم، أدبت وأدبى الفرائض وامتنع من إتيان ما نهى عنه الدين ، ومع ذلك فانا من المؤمنين بحرية الرأى إيمانا كاملا ، وأقرأ قول الله عز وجل «لا اكراه فى الدين» وإن الذين أمثوا والذين هادوا والنصارى. والمصابئين من امن بالله واليوم الآخر وعمل صالحا منهم فلم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون» وأقرأ سيرة الرسول الكريم وأعرف كيف كان يختلف أحيانا مع صحابته ، وأقرأ سيرة أبى بكر وسيرة عمر وأعلم منهما مثل ذلك». ولا تعليق لنا على هذا الافتتاح بالدفاع عن النفس ودفع تهمة «الإلحاد»

بالأسننية تجاوزت هذا الخطأ وصارت تشغل نفسها بتحليل العلامات الثقافية - ومنها العلامات اللغوية - فيما يعرف بعلم العلامات أو السيميو لوجيا . وهذا العلم لا يستبعد من مجال تحليله أى نسق تعبيري لى لغوى أو سلوكى أو شعائرى أو فنى أو أدبى ، حتى الأزياء - أو المودات - وأساليب التحة ، وأنواع الأطعمة - الخ ودخل الإطار التحليلى يدخل الدين بوصفه نظاما من العلامات والدلالات.

هذا النقد للوضعية المنطقية يختلف جذريا عن مجرد وضعها فى خانة «معاداة الدين» ، وإذا كان زكى نجيب محمود قد تراجع عن موقفه الأول المتمثل فى ضرورة احتذاء النموذج الغربى فلا شك أن فهمه للوضعية المنطقية قد أصابه بعض التعديل . لكن ذلك يستلزم إعادة قراءة لانتاج الرجل من هذه الزاوية ، قراءة لا تسعى الى الإدانة بقدر ما تسعى الى الفهم والصوار . وأول شروط الحوار : التخلّى عن تصور امتلاك الحقيقة ، والاستئثار بالحديث عن الاسلام . كلنا مسلمون بداهة ، وإسلامنا هو الأصل الذى يحتاج لبرهان . ليس مطلوبا من المفكر أو المواطن أن يثبت إسلامه لأحد ، ومن الخطر أن يدور الحوار دائما من نقطة التفتيش عن «الايمان» . هذا مسلك مباحثى انتهى عهده فى حياتنا السياسية حين كان المواطن يستقدمى فجرا لى يسأل عن رأيه فى «انتفاضة يناير» : هل هى شعبية أم انتفاضة حرامية ؟ هذا التفتيش فى النوايا والضمائر حين اذا قورن بما يحدث اليوم من خلال بعض الكتابات ، لقد صار



التي يعرف الدكتور يحيى انها مضمرة في نفوس «الاسلاميين» . لا تعليق لنا لأنه كاشف عن حالة «الترقب» التي يحيها المثقف المصري، لكن نهج التفتيش في الضمان والحكم علي النوايا لا تخدعه مظاهر الإيمان ولا الإيمان المغلفة، لأن الشيخ علي عبيد الرزاق لم يحمه كونه من علماء الأزهر حين كتب «الاسلام وأصول الحكم» ، بل لم يجد بين زملائه من يتصدى للدفاع عنه حين أعادت هيئة الكتاب نشر كتابه ضمن سلسلة كتب «المواجهة» ، وصدر كتاب عن مجلة «الأزهر» يتضمن المقالات التي تهاجم الكتاب وتشكك في عقيدة مؤلفه.

إنها الدائرة الجهنمية التي بدأت في العقدين الأخيرين بتقرير الشيخ محمد الفزالي ضد «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، وهو نفس الشيخ الذي أفتى بكفر «فرج فوده» مبرء أقاتليه من أي جرم ، بل لعله يرى في محاكمتهم «جرما» وهو الذي يوالى هجومه المتواصل في كل مناسبة وبلا مناسبة على «العلمانيين» سبب كل المصائب والبلايا، ويبدى إعجابه بأسرائيل وزعمائها المتمسكين بدينهم وعقائدهم، ويرى أن ذلك وحده فقط هو سر النجاح، كما أن ابتعادنا عن ديننا هو سر الفشل والنكوص، يضع الشيخ ذلك كله في برزخ عنوانه «هذا ديننا» دون أدنى إحساس بأن ما يقول هو فهمه هو وتحليله هو، والاحزنى أن يكون عنوان المربع الذي يكتبه «هذا ديني» كما اقترح أحد الكتاب.

ليس مهما أن نتحقق ، فذلك ضد طبيعة الأمور وعند الفطرة التي

خلقنا الله سبحانه وتعالى عليها ، لكن المهم أن نحترم الاختلاف وأن نحاول أن نحدد محاوره بدلا من الاكتفاء بوصم كل اختلاف تحت يافطة «مخالفة المنهج الاسلامي» ، فليس الاسلام حكرا على أحد وليس ملكا لاية جماعة . وليس مطلوبا من ثم أن يتقدم كل مفكر أو كاتب أو مبدع بشهادة تيرئة من اثنين من الاسلاميين مختومة بشعار «الاسلام هو الحل» لكي يثبت إسلامه . أن الأوان أن ينهض المثقفون بمناقشة كل القضايا التي أصبحت حكرا على خطاب الإسلاميين ، لأن مزيدا من الخوف والترقب والانتظار ليس في مصلحة أحد، وليس في مصلحة الاسلاميين أنفسهم . إن عدم الحوار جدير باشاعة جو من «العفن» الفكري والركود العقلي، وهو عفن كلما تزايد تآكل عقل الأمة. إن مفاهيم مثل «العلمانية» و «الردة» و «الدولة الدينية» و «الكفر» و «الإيمان» و «العقيدة» و «الحقيقة» و «التصور» و «الحكم» و «الفتوى» و «المقاصد الكلية» و «الاجتهاد» و «النصوص» تحتاج كلها للشرح والحوار . وليس الهدف من «النصوص» بالضرورة «اقناع» الطرف الآخر وإن كان ذلك مطلوبا ، بل الهدف الأسمى «المشاركة» الواسعة للطرف الثالث أبناء هذا الوطن بكل طوائفه ، ذلك وحده هو السبيل لنشر المعرفة وإشاعة جو الحوار في ربوع الوطن لننتحرر من حوارات اللقاءات المغلفة ، حوارات التخبية والصفوة ، لكن هل تتحمل أجهزة إعلامنا مسئولية مساندة هذا النوع من الحوار؟ هذا هو السؤال.



# نصوص

## قصص

محمد تيمس الغبري

محمد عبد الرحمن العر





## الغيمة التي مرت ولم تمطر

محمد عيسى القيرى

الشوب الرخيص- التفتت اليه واعتذرت- هذه المرة- بايماءة من رأسها وقال هو «لأعليك»، كانت عيونهم قد اشتبكت لحظة واحدة. عاودت النظر الى الفاترينة ثم التفتت ناحيته فجأة وتعانقت العيون:

ساعة الجامعة تعزف لحنها «تن..تن»، تحتها كان العشب المبلل والشجر الأخضر وزهور صفراء كثيرة وهو وريذاً خفيف، كانا يرسمان على العشب أحلاماً يلماها الجنائنى فى الصباح مع أوراق الشجر المتساقطة

المرأة التى وقفت أمامه تشرح لابنتها الصغيرة عيوب كل ثوب تنتقيه البنت- خبطته بيدها فى صدره وهى تشير الى أقل الفساتين المعروضة فى الواجهة الزجاجية سعراء، ويبدو أنها لم تنتبه أى أنها قدرت أن تصادم الأجساد أو أجزائها فى هذا الزحام أمر طبيعى.. فلم تعتذر، وكان هو قدر قرر أن يشتري قميص الولد والجوارب بمجرد أن يصادف مايتناسب سعره مع ماتبقى من جنيهات قليلة فى جيبه، والمرأة حين لمس كوعها كرشه وهى تجذب البنت فى انفعال لما فشلت فى إقناعها بشراء



على الأرض.

أصناف الطعام شيئا قدر ما أكرهه  
الملوخية.

تعننت فى وجهة برهة، وعرفها هو  
فارتعش فى داخله شئ كشرارة صغيرة  
تبزغ من تحت الرماد: «هدى؟ معقول؟  
ابتسمت «كيف حالك؟» ياه... كم سنة  
مرت؟» خرجا من وسط الزحام الى  
أطراف الرصيف، وتعانقت العيون:  
ساعة الجامعة تدق «تن..تن»، قالت  
فجأة.

- مارأيك.. ناكل كشرى؟

- إنا أبيض.. لا.. فى الحقيقة معى  
شئ.

- إدهره، معى فلوس، هيا بنا.

فكر: يمكنه أن يدموها وابنتها الى  
أكل الكشرى وشرب العصير بينما  
يزقزقان كثيرا من ساعة الجامعة  
والعشب المبلل والزهور الصفراء  
والغيمة التى مرت ولم تمطر. تحسس  
جيوبه، مازال هناك قميص الولد  
والجوارب والعيد بعد أربعة أيام. وقد  
أن له أن يعود الى عمله ليوقع على  
كشف الانصراف.

ركبا سيارة أجرة الى وسط المدينة،  
أكلا الكشرى وشربا العصير، أنفقا  
ثروتهما كاملة، مشيا- فوقهما غيم  
وتحتهما غيم- حتى ميدان الجيزة  
حيث تسكن، واصل هو المشى وحده  
الى مدينة الطلبة. صارت بدينة بعض  
الشئ! لا.. بل بدينة جدا، بقى منها أحلى  
ما فيها: الوجه الخمرى الصافى المستدير  
والعيون العميقة المزن والابتسامة  
الندية:

- تزوجت طيبا؟

- لعن الله «تقلية الملوخية».. هى  
السبب، كنت أمشى فى الشارع أشم  
رائحتها، أدخل أى بيت أشم رائحتها،  
صمدت رَمنا وأنا أُميش على حاسة الشم  
حتى استسلمت، لم تكن هناك طريقة  
أخرى لكى أدق «الملوخية بالتقلية»  
سوى أن أتزوج، تخيلي.. الآن لا أكره من

- طيب، كل سنة وانتى طيبة،  
سعيد لرؤيتك، مع السلامة. ريت على  
رأس الصغيرة ومضى يدب فى الشارع  
المزدحم يتفحص الواجهات الزجاجية فى  
عجل، وفوقه خلت السماء من أى غيم.





## خمس قصص قصيرة

محمد عبد الرحمن المر

### الحديقة

الأعشاب، نثار رقيق من المطر، غلالة ناعمة، تنفك خيوطها، تنفتح حرة الماء، تتبثر حباتها الزجاج، تطارد الجميع، يهربون، تخلق الحديقة، رويدا، رويدا، لا يبقى سوى ولد وبنت، وسيدة عجوز تحت مظلة سوداء، يزداد المطر، يضرب الشجر، الأوراق والخشب يسكب ملح الذائب على الرمال، ينزلق في رغبة بيضاء، تمضي البنت والولد، يخرجان، تنظر العجوز حولها، لاشئ يتحرك ولا صوت الآن، الا الملح ينفك في المياه.. فتخرج.

دانتيلًا خضراء لشجر مضى، نافورة من العصافير بينها، نافورة من العصافير فوقها، ولد وبنت، رجل وامرأة، سيدة عجوز وحدها، وأريكة من الخشب، كلب يقعى على الرمال وأطفال يلعبون... رجل يرش الوردة، ورجل يقرأ فى كتاب، شمس باهتة تنبض خلف فروة السحب تطل حيناً ثم تعاود الاختباء! هواء بارد يرتعش قبل أن يمرق الى



## المطر

ودونهم . طلبت منه أن يبقى معها .  
وحدهما !

ودونهم . اقضت له بمكنون قلبها -  
انها تمقت الرجال - يكدبون مثلما  
يتنفسون . وعندما ودعته وهى تهم  
بالانصراف الى بيتها شدت بحرارة  
صادقة على كفه . حرارة مازال أثرها ،  
موجا تلو موج يسرى بداخله . يحيى  
الحياة فيه .

ارتعش الليل حوله كالعشب . وفى  
هديقة سكونه الناعمة . بأفاقها الخضراء  
التي لاتنتهى . راح يستنبت ورود حبه  
وعطرها . ويستقطر من عظم ضلوعه  
الكلمات الصادقة كالندى . والنسيم  
المطر .

والتي ستخفف حتما هجير عذابها  
وتبدد شكها فى كل الرجال !

## الخوف

كنت بالداخل . وكان واقفا هناك . لا  
أعرف من أين جاء . بيننا الزجاج والمطر  
وشارع كنسته الريح الباردة من كل شئ  
. أشار الى فمه . جائعا . يريد أن أعطيه  
ماياكله . تأملته طويلا وأنا خائف من  
شعره المشعث واحيته الطويلة حتى  
صدره . وعيناه لاتستقران على أى شئ .  
كرر الإشارة الى فمه متوسلا . وعندما  
أحسست بالاشفاق عليه وخطورت نحو  
الباب . ارتد خائفا . بضع خطى . خشيت  
أن تكون إحدى الحيل . يستدرجنى بها .  
توقفت ثانية وأشرت له أن يقترب . لم

أشجار ضوء . رعد وبرق ومطر  
كالحصى ينفلت . يضرب كل شئ . الهواء .  
الشوارع . الطيور . العربات . الناس .  
البيوت .

مدينة تدخل صدفتها وريح تفرد  
عباءة الليل والسكون . حديقة خالية .  
ولد وبنت . كفها بكفه عصفورة بالعش .  
عيناه بعينيهما مغزلان للدفع .  
ينظران حولهما . ليس فى الدنيا  
سواهما !

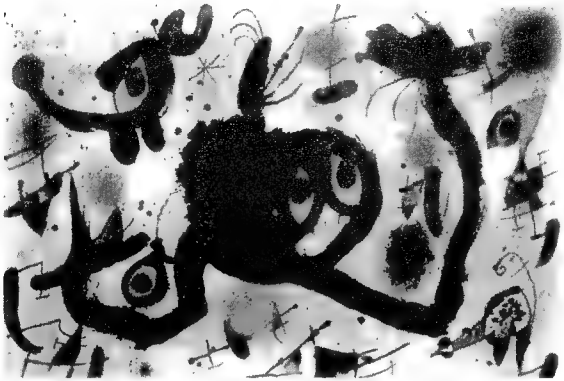
يضحكان .. تنطلق مهرة الفرخ فى  
صدريهما . تجرى وتجرى وتجرى وتأخذهما  
خلفها . فيمضيان داخل القصون  
والمياه ...

ومعا يدحرجان على الأعشاب  
شمسهما !

## رجل

قطرة صغيرة من الفرخ على جدار  
قلبه تسيل . تنفذ الى جروحه . رماد  
وريش ببعثان . وطائر يحجم الياقوته  
ينهض الان فى دمه . مترنحا يدور فيه .  
يدور فيه . يدور فيه .. ويدور خلفه .  
يكسوه بزغب الامانى . فيقف . يعتدل .  
تنبت له أجنحة .. يخلق بسماء روحه  
متوهجا . ونحو شمس وجهها . يطير .  
ليس دميما ولامهزوزا فدونهم  
اختارته .





هروب العصفور - للفنان الأسباني «خوان ميرو».

أصوات ناس كثيرة وجلبة وأرى رايات،  
تراوح فوقها كالطيور، أنهض من  
مرقدى، أخرج الى الشرفة، يقابلنى  
الليل والندى وأفق، تمتد ظلمة طافية  
وسكون كالصوان، أمد عنقى باحثا منه  
لا أجد! وقيل أن أقنط تماما، ألمح هناك  
فى منحنى الشارع ينشيز لى بذراعه  
القوية بينما تضئ لحيته كأنها حشد من  
الفراشات وزهور ذقن الباشا، أكاد  
أصرخ مناديا، يلوح الى سودا براية  
تألق ببعض وجوه، كنت عرفت! أمد  
ذراعى متوسلا أن يبقى قليلا، لكنه  
يمضى، وتلا الهواء رائحة من المسك  
والأسى وأشياء ظننت أنى نسيتها!  
أقف حائرا، بينما فى كفى المعلق  
بالفراغ تضرب أمطار ناعمة كالملح.  
تضرب وتضرب وتضرب.. حتى تملأنى  
تماما!

يتحرك من موضعه، ترددت فترة، بعدها  
فتحت الباب الزجاجى، وعندما تأكدت  
أن يديه خاليتان من أى شئ يؤذنى به،  
قررت أن أساعده حقا، وعندما أوشكت  
على الوصول منده، فر مدعورا ثم  
اختفى فى الظلام.

## زائر

كل يوم كل يوم كل يوم، قبل الفجر  
تماما، يأتى، يقف تحت شياكى، يقف  
ومن خرج معلق بكتفه يخرج طيلة  
صغيرة، مشدودة صلبة وبعضا قصيرة  
يدق عليها، يدق ويدق ويدق فتطلع  
العصافير والأشجار والنجوم تملأ  
غرفتى! وخلف خشب النافذة تستدير  
شمس عجينة كالورد والريحان، أراها،  
ونهر حولها من ضوء أخضر! وأسمع



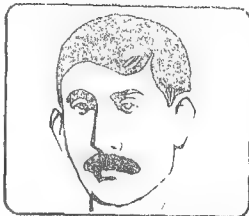
الديوان  
الصغير

قاسم أمين

التربية  
والحجاب



لو لم يكن في الحجاب عيب إلا أنه مناف  
للحرية الانسانية وأنه صار بالمرأة الى حيث  
يستحيل عليها أن تتمتع بالحقوق التي  
خولت لها الشريعة الغراء والقوانين  
الوضعية ، فحجبها في حكم القاصر ، لا  
تستطيع أن تباشر عملاً ما بنفسها



مع أن الشرع يعترف لها في تدبير شؤونها المعاشية بكفاءة مساوية لكفاءة الرجل .  
وجعلها سجيئة مع أن القانون يعتبر لها من الحرية ما يعتبره للرجل - لو لم يكن في  
الحجاب إلا هذا العيب - لكفى وحده في مقتله وفي أن ينفر منه كل طبع غرر فيه الميل الي  
احترام الحقوق والشعور بلذة الحرية . ولكن الضرر الاعظم للحجاب فوق جميع ما سبق  
هو أنه يحول بين المرأة واستكمال تربيتها .

إذا تقرر أن تربية المرأة من الضرورات التي لا يمكن أن يستغنى عنها ، فمما هي  
التربية التي تناسبها ؟ هل يناسبها تربية كتربية الرجل ؟ أو تُخص بتربية أخرى ؟ وهل  
يمكن تربيتها مع الحجاب ؟ أو لابد فيها من إبطاله ؟ وهل يعمل فيها على قواعد تأخذ من  
العلوم الغربية الحديثة ؟ أو يرجع فيها الى أصول المدنية الاسلامية القديمة ؟

هذه المسائل تدخل في باب التربية والحجاب ، وقد دار البحث والجدل فيها في العام  
الماضي بين كثير من الكتاب ، والان نريد أن نبدي رأينا فيها على غاية من الوضوح .  
ففي المسألة الأولى - لا نجد من الصواب أن تنقص تربية المرأة عن تربية الرجل .

أما من جهة التربية الجسمية فلأن المرأة محتاجة الى الصحة كالرجل ، فيجب أن  
تتعود على الرياضة كما تفعل النساء الغربيات اللاتي يشاركن اقاربهن الرجال في أغلب  
الرياضات البدنية ، ويلزم أن تعتاد على ذلك من أول نشأتها وتستمر عليه من غير انقطاع  
وإلا ضعفت صحتها وصارت عرضة للأمراض ، ذلك لأن النوميس الطبيعية تقضى  
بضرورة التوازن بين ما يكسبه الجسم وما يفقده بحيث لو اختل هذا التوازن فسدت  
الصحة واختل نظامها والأمراض التي تصيب الانسان بسبب إهماله استعمال قواه  
الجسمية ليست بأقل عددا ولا بأخف ضررا من الأمراض التي تصيب من ينفق قوته ولا  
يعوض بالتغذية ما فقد منها ، ثم أن ما تقاسيه المرأة من الالام والمشقات حين الولادة في  
مرة واحدة ربما يزيد على ما يعانيه الرجل من المتاعب طول حياته ولا يحتمله من النساء  
إلا القويات المزاج صحبات الاجسام كنساء القرى المتعودات على العمل البدني  
المتمتعته بالهواء النقي أما نساء المدن المحرومات من الحركة والتمتع بالشمس والهواء  
فلا قدرة لهن على احتمال هذه المشقات ، ولذلك فإن أكثرهن يعشن عليلات بعد الولادة



الاولى ، وكثيرا ما يهلكن فيها فقد بلغ عدد من يموت منهن فى النفاس أكثر من ثلاثين فى الألف.

وكما تلزم العناية بصحة المرأة لوقايتها من الهلاك والأمراض ، كذلك يلزم العناية بصحتها حرصا على صحة أولادها ووقايتهم من العلل ، لأن ما يعرض على مزاج الأم وما يكون فيه من الاستعداد للمرض ينتقل بالوراثة الى الأولاد.

وأما من جهة التربية الأدبية فلأن الطبيعة قد اختارت المرأة وندبتها الى المحافظة على آداب النوع ، فسلمتها زمام الأخلاق وأثمنتها عليها ، فهي التى تصنع النفوس وهي ساذجة لاشكل لها ، فتصوغها فى اشكال الأخلاق وتنشر تلك الأخلاق بين أولادها فينقلونها الى من يتصل بهم فتصبح أخلاقا للأمة بعد أن كانت أخلاقا للعائلة كما كانت أخلاقا للعائلة بعد أن كانت أخلاقا للأمة . هذا يدلنا على أن المرأة الصالحة هي أنفع لنوعها من الرجل الصالح والمرأة الفاسدة هي أضر عليه من الرجل الفاسد . ولعل هذا هو السبب فى ما قرر فى نفوس الناس فى كل زمان من أن الرذيلة الواحدة اذا تدنست بها المرأة حطت من قدرها أكثر مما تحط من شأن الرجل لو تدنس بها ، وأن الفضيلة تعلو من شأن المرأة ما لا تعلو من شأن الرجل.

بقى علينا الكلام على القسم الأخير من التربية ، وهو التربية العقلية ، هذه التربية هي عبارة عن تعلم العلوم والفنون . والغاية التى ترمى اليها هي أن يعرف الإنسان ما فى الكون من الموجودات ، وفيها نفسه ، حتى اذا عرف ذلك على حقيقته أمكنه أن يوجه أعماله الى ما يعود عليه بالنفع ويتمتع بلذة المعرفة فيعيش سعيدا .

والمرأة كالرجل على حد سواء فى الاحتياج الى الانتفاع بالعلم والتمتع بلذته ، ولا فرق بينها وبينه فى التشوق الى استطلاع عجائب الكون والوقوف على أسرارها لتعلم مبدأها ومستقرها وغايتها .

ومما عظم اشتغال المرأة ، متزوجة أو خالية ، ذات أولاد أم لا ، فانها تجد من الوقت ما تثقف فيه عقلها وتهذب نفسها .

ولو خصصن نساءنا للمطالعة عشر الوقت الذى يقضينه فى اليوم فى البطالة ولغو الكلام والفضاض لا رتقت بفضلهن الأمة المصرية ارتقاء باهرا .

ولا تحصل المرأة على المطلوب من هذه التربية العقلية بتعليمها القراءة والكتابة واللغات الأجنبية ، بل تحتاج ايضا لتعلم اصول العلوم الطبيعية والاجتماعية والتاريخية لكى تعرف القوانين الصحيحة التى ترجع اليها حركات الكائنات وأحوال الإنسان ، كما انها تحتاج لتعلم مبادئ قانون الصحة وظائف الاعضاء حتى يمكنها أن تقوم بتربية أولادها .

والهم فى هذه التربية هو تشويق عقل المرأة الى البحث عن الحقيقة وليس حشو ذهنها بالمواد حتى اذا انتهت مدة تعليمها فى المدارس استمر شوقها الى الحق فتتحرك دائما



وتعتبر به.

وأضيف على ذلك أنه ينبغي على البنات أن تتعلم صناعة الطعام وترتيب البيت. ولا بد هنا من استلقات النظر الى وجوب الاعتناء بتربية الذوق عند المرأة وتنمية الميل في نفسها الى الفنون الجميلة ، وانى على يقين من أن أغلب القراء لا يستحسنون أن تتعلم البنات الموسيقى والرسم ، لأن منهم من يري أن لا فائدة في الاشتغال بهذه الفنون ، ومنهم من يمددها من الملامى التى تنافى الضئيلة والوقار ، وقد ترتب على هذا الوهم الفاسد انحطاط درجة هذه الفنون فى بلادنا الى حد يأسف عليه كل من عرف مالها من الفائدة فى ترقية أحوال الأمم.

فن التصوير والرسم له فائدة لا تقل عن فائدة العلم لأن العلم يعرفنا الحقيقة ، وهذا الفن يحببها اليها ، لأنه يديدها لنا على الشكل الأكمل الذى يتخيله صاحب الفن فيبعت فينا بذلك الميل الى الكمال والكمال شئ يدركه عقلنا ، لكنه لا يقع تحت حواسنا فلا يمكننا أن نتصوره إلا اذا صار مجسما أمامنا فى شكل لطيف نحس به ، ومتى رأينا فى هذا الشكل تعلقنا أنفسنا بمحبته ، وكلما كان صاحب الفن ماهرا فى صناعته كان صنعه أقرب للكمال وكانت النفس أكثر ميلا اليه وأشد إعجابا به وأعظم سرورا بالإحساس به. ولفن الموسيقى مثل هذه المزايا فإنها أفصح لغة تمير عما فى ضمائرنا ، والذ ما يرد على مسامعنا ، ومن أحسن ما وصفت به قول أفلاطون : «ان الموسيقى تبعث الحياة فى الجسد ، ويسمو بها الفكر ويرتقى الخيال ، وتبث فى النفس الفرح والسرور وترفعها عن الدنيا وتميل بها الى الجمال والكمال ، فهى من عوامل الأدب للإنسان »

هذه هى التربية التى نود أن تكون للبنات ، وقد بيناها اجمالا ، لأن المقام لا يسمح ببيانها تفصيلا. هذه هى التربية الكاملة التى تيسر للمرأة الجمع بين واجباتها المختلفة المتعددة فتعدها لأن تكون إنسانا يكسب عيشه بنفسه ، وزوجة قادرة على أن تحصل لعائلتها أسباب الراحة والهناء ، وأما صالحة لتربية اولادها.

متى انتهت تربية البنات باتخاذ ما يلزم من الوسائل لتنمية قواها الجسمية وملكاتها العقلية تكون قد بلغت سن الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة من عمرها فما الذى ينبغي أن تكون عليه بعد ذلك ؟ وكيف تعيش ؟ اتحجب فى بيتها ، وتمنع عن مخالطة الرجال ؟ أو تطلق لها الحرية فى ذلك ؟ هذا هو موضوع البحث فى المسألة الثانية والثالثة وسنتكلم عليهما معا لما بينهما من الارتباط.

رأى المنتقدون على (تحرير المرأة) أننا تطرفنا فى مسألة الحجاب ، وأنها أشرنا برفع تقليد العادات الغربية. وزعموا ان الحجاب لا يوجب انحطاط المرأة ولا يترتب عليه ضرر لها ، ولذلك ذهبوا الى وجوب استيقائهم والمحافظة عليه ، وقالوا : إن الذى حط بالمرأة عن منزلتها إنما هو عدم التربية ، فلو تربت تربية حسنة أمكنها ، وهى فى الحجاب ، أن تقوم بواجباتها أحسن قيام.



على أننا بعد أن تدققنا النظر في جميع ما قيل أو كتب في هذا الشأن لا نزال على  
رأينا ولم يزدنا تكرار البحث فيه إلا وثوقاً بصحة ما ذهبنا إليه.

ولا نرى سبباً للخلاف بيننا وبين مناظرتنا إلا الاختلاف في فهم معنى التربية ، فهم  
يرون أن التربية هي التعلم وذلك يتم على رأيهم بمكث الصغير في المدرسة سنتين  
محدودة تكون نهاية عمله فيها الحصول على الشهادة الدراسية ، وأنه متى نال هذه الورقة  
السميكة ، التي سماها بعض ظرفاء الفرنسيين (جلد حمار) عد بالغا في العلم والأدب حد  
النهاية ، ونحن على خلاف ما رأوا نعتقد أن التربية لا تقوم بالمكث في المدرسة والحصول  
على الشهادة ، وإنما كل ما يستفيد الصبي من ذلك في أيام التحصيل الأولى هو الاستعداد  
لتكميل عقله وخلقه.

ذلك لأن الصبي في السنة الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة من عمره لا يعرف من العلم  
إلا نظريات عامة ومسائل كلية يحفظها في جمل مختصرة ، ومهما كانت هذه القضايا  
علمية أو أدبية فلا قيمة لها إلا بظهورها في العمل ، وذلك يكون بالمشاهدات والتجارب  
التي تعدد دأثره تطبيقها والمد الذي يفصلها عن غيرها وتبين الأحوال التي تدخل فيها أو  
تخرج عنها وجهات نفعها وضررها . هذه التطبيقات هي الوسطة الوحيدة في فهم  
القواعد على حقيقتها ، فإذا اتعدت لا تكون هذه القواعد إلا ألفاظاً وخيالات.

لهذا لا يخطر على بال رجل عاقل أن يسلم نفسه إلى طبيب يوم خروجه من المدرسة ولا  
يفتخر محامياً للدفاع عنه يوم نيله للشهادة وهو لم يتمرن على العمل زمناً كافياً .  
وكذلك الصال في الآداب والأخلاق إذ لا شيء على الإنسان أسهل من أن يعلم مقدار  
الفائدة في ضبط شهراته وقهره نفسه ، ولكن لا شيء أصعب في العمل من أن يأتي ذلك  
بالفعل ، لأن قهر الإنسان لهواه وجعله تحت سلطان العقل يستدعيان قوة عقلية في  
الارادة ، ولا توجد هذه القوة في الارادة بإقامة الحوائط المادية بينه وبين النقائص ، ولا  
بمجرد حشو ذهنه بالقواعد الأدبية ، وإنما تتولد بالتعرض لملاقاة الحوادث والتعود على  
مغالبتها والتغلب عليها.

فمنزلة الأعمال ومشاهدة الحوادث واختيار الأمور ومخالطة الناس والاحتكاك بهم  
والتجارب ، كل هذه الأشياء هي منابع للعلم والآداب الصحيحة ، بها ترتقى النفوس  
الكريمة حتي تبلغ اعلي الدرجات ، وأمامها تنهزم النفوس الضعيفة وتسقط إلى اسفل  
الدركات.

قال «سبنسر» (١) في هذا المعنى عند كلامه على التربية العقلية :

« لا فائدة من التربية التي تجعل الإنسان مستودعاً لأفكار غيره ، لأن الكلمات التي  
توضع في الكتب لا يمكن أن تنتج معاني إلا على نسبة التجارب المكتسبة ».

وقال «أدمون ديمولان» (٢) عند كلامه على التربية الأدبية ، نقلاً عن تجربة صديقي

أحمد فتحي باشا زغلول :



« إن ترتيب الحوادث وسير الوجود يرشدنا الى أن الأمم التي بلغت فيها همه الانسان مثنتهاها . هي ملجأ الحياة الأدبية الصحيحة ، حيث تثبت الاخلاق وتبقى المحامد ، وبيانها ان المؤثر الادبي إنما يجعل المرء قادرا على قهر النفس والتغلب علي هواها ، وليس من درس يتعلم فيه الرجل قهر نفسه وقيادة زمامها أشد فعلا من الحياة العملية التي يتعلم فيها ان لا اعتماد الا علي نفسه ، وليس من مرب يأخذ بمجامع القلوب أكثر من تلك الحياة ، فهي التي تقود المرء الى الحياة الحقيقية ، وهي المدرسة الطبيعية التي تربيه كيف يتحمل المتاعب والوزايا ، وهي الاسهل تناولا والاكثر شيوعا وطلابا ، تلك ضرورات أشد فعلا في النفوس من وعظ الواعظين ونصح الحكماء والمرشدين الذي يدخل كلامهم من احدى الاذنين ويخرج من الاخرى ، ذلك لان الاعمال تدعو الى العمل أكثر من الاقوال ».

فالتجارب هي أساس العلم والأدب الحقيقي ، والمجانب مانع للمرأة من ورود هذا المنبع النفيس ، لأن المرأة التي تعيش مسجونة في بيتها ، ولا تبصر العالم إلا من نوافذ الجدران أو من بين أستار العرب ، ولا تمشي إلا وهي كما قال الأمير على القاضي « ملتفة بكفن » ، لا يمكن أن تكون إنسانا حيا شاعرا خبيرا بأحوال الناس قادرا على أن يعيش بينهم .

ولا يكفي لأخراج المرأة المصرية من هذه الحياة الصناعية التي يشكو الكل منها أن تمكث بضعة سنين في المدرسة ، ثم تنتقل منها الى بيت تحتجب فيه بقية عمرها ، بل يلزم ان تستمر في الاعتناء بجسمها وعقلها بعد المدرسة ، ونشركها في حياتنا الطبيعية يلزم ان تضع يديها في الأرض ، ونسير معها في الأرض ، ونريها عجائب الكون ولطائف الصناعة ودقائق الفنون وآثار الزمن الغابر واختراعات الزمن الماحر ، يلزم أن تقاسمنا افكارنا وأمالنا وأفراحنا وأملنا وتحضر مجالسنا فتستفيد مما يعرض فيها من الاخلاق والافكار والمباحث وتفيدنا على رعاية العشمة والتأديب في القول .

يقول معترض « إننا نراك تريد أن تحسن حال المرأة المصرية بحملها على تقليد المرأة الغربية ، فهلا امرت تمدننا القديم الذي كان من اصوله احتجاب النساء نظرة وهل من نفوس كريمة يهزها ذكرى مجدها القديم فتلتفت الي اصوله لفتة علمية تري انه هو المجد الضحيح الذي يجب ان نشهد له رواحل العزائم ، والذي سيتضح للعالم اجمع يوما ما انه هو نفس الكمال الذي ينشده الانسان ويلتمسه الوجدان ؟

هذا الاعتراض ربما يلذ للقارئ سماعه لطلاوة اللفظ وربما يتجذب اليه لانه يحرك الميل الغربي في كل انسان الى التعلق بآثار الآباء والاجداد ، ولكن الاجدر بنا الا نجعل للفظ تأثيرا فينا الى حد يذهلنا عن الحق ، وعلينا أن نأخذ أهبتنا لمقاومة سلطة العادات الموروثة اذا خشينا أن تسلبنا إرادتنا واختيارنا ، والتعلق بالتقاليد الراسخة لا يحتاج الي التصرّض والترغيب ، لانه حالة لازمة للنفس أخذة بزمامها ، فهي مستغرقة فيها من ذاتها ، وإنما الذي يحتاج للتشويق والتشجيع هو التخلص من ماض ضار واعتناق



إذا أمكننا أن نأخذ تلك الأهمية كأن من أهم ما يجب علينا أن نلتفت إلى التمسك  
الإسلامي القديم ونرجع إليه . ولكن لا لننسخ منه صورة ونحتذى مثال ما كان فيه سواء  
بسواء ، بل لكي نزن ذلك التمسك بميزان العقل ونتدبر في أسباب ارتقاء الأمة الإسلامية  
وأسباب انحطاطها ونستخلص من ذلك قاعدة يمكننا أن نقيم عليها بناء ننتفع به اليوم  
وفى ما يستقبل من الزمان .

ظهر الدين الإسلامي في جزيرة العرب بين قوم كانوا يعيشون في حال البداوة ، أي  
في أدنى الحالات الاجتماعية ، فأوجد بينهم رابطة ملية ، وأخضعهم إلى رئيس واحد  
، ووضع لهم شرعا نسخ ما كان عندهم من العادات المتبعة في معاملاتهم من قديم الزمان ،  
ولما أمرهم بالجهاد أخذوا يحاربون الأمم الأخرى ، واستولوا عليها ، ولم يكن ذلك بامتيازهم  
علي من جاورهم من الأمم في العلوم والصنائع ، ولكن كان بروح الوحدة التي بعثها الإسلام  
فيهم ، مع استعدادهم الفطري للقتال ، فلما اختلطوا بالمصريين والشاميين والفرس  
والصينيين والهنود وغيرهم وجدوا عند هؤلاء الأمم كثيرا من العلوم والصنائع والفنون ،  
فاستفادوا منها ونقلوا معظمها إلى لسانهم ، وسمحوا لأولئك المغلوبين أن يأتوا في  
ترقيتها بما شاءوا ، وظهرت عند ذلك نهضة علمية ، كما هو الشأن في الأمم عقب كل انقلاب  
يجرى لغاية صالحة ، استمرت مدة أربعة قرون تقريبا .

على هذين الاساسين شيدت المدنية الإسلامية :

الاساس الديني : الذي كون من القبائل العربية أمة واحدة خاضعة لحاكم واحد  
ولشرع واحد .

والاساس العلمي : الذي ارتقت به عقول الأمة الإسلامية وأدائها إلى الحد  
الذي كان في استطاعتها أن تصل إليه في ذلك العهد .

ولكن لما كان العلم في تلك الاوقات في أول نشأته وكانت اصوله ضروبا من الظنون لا  
يؤيد أكثرها بشئ من التجارب ، كانت قوة العلم ضعيفة بجانب قوة الدين فتغلب الفقهاء  
على رجال العلم وخصبوه تمت مراقبتهم ، وزجروا بأنفسهم في المسائل العلمية  
وانتقدوها ، وحيث أنهم لم يأتوا إليها من بابها ، ولم يجهدا أنفسهم في فهمها أخذوا  
يؤولون الكتاب والاحاديث بتأويلات استنبطوا منها أدلة على فساد المذاهب العلمية  
وحملوا الناس على أن يسيئوا الظن بها ، وما زالوا يطعنون على رجال العلم ويرمونهم  
بالزندقة والكفر حتى نقر الكل من دراسة العلم وهجره ، وانتهى بهم الحال إلى الاعتقاد  
بأن العلوم جميعها باطلة إلا العلوم الدينية ، بل علوا في دينهم وشطوا في رأيهم حتى  
قالوا في العلوم الدينية نفسها أنها لايد أن تقف عند حد لا يجوز لأحد أن يتجاوزها ،  
فقرروا أن ما وضعه بعض الفقهاء هو الحق الابدی الذي لا يجوز لأحد أن يخالفه ، وكانهم  
راوا من قواعد الدين أن تسم أبواب فضل الله على أهله أجمعين .



هذا النزاع الذى قسام بين اهل الدين واهل العلم ولا اقول بين الدين والعلم ، لم يكن خاصا بالامم الاسلامية ، بل وقع كذلك عند الأوروبية ، ولما كانت هذه الامم قد ورثت علوم اليونان والرومان والعرب ، وكان وصول تلك العلوم اليها قرب تمام تكوينها ، لم تحتج أوروبا الى زمن طويل فى اكتشاف الاصول الحقيقية لتلك العلوم ، وقد نالت منها فى مائتى سنة ما لم ينله غيرها فى آلاف السنين ، وتوالى الاكتشافات العلمية يجر بعضها بعضا ويرشد بعضا الى بعض ، فمنها اكتشاف قوانين سير الكون ، وتحليل الضوء ، وسرعة سيره ، وكيفية تكون الاصوات وسرعتها وشكل اهتزازاتها ، وعلمت ماهية الحرارة ، وكيفية تكون الكرة الارضية وحقيقة شكلها ، وتكون الارض وتقادام الاعصار عليها وهلى سكانها ، وضروب التغيرات التى طرأت عليها والادوار التى تقابلت فيها من وقت أن كانت كتلة نارية الى أن ظهر عليها النوع الانسانى بعد جميع الانواع الأخرى ، ثم عرفت قوانين الحياة ، ووظائف الدورة الدموية والتنفس والهضم ، وخصائص قوى الادراك ، وكيف تتكون خلايا الجسم وكيف تعيش وكيف تفنى ، وصححت وكملت اصول الكيمياء والطبيعة .

من هذه الاكتشافات أخذ الكتاب والفلاسفة ما دعت اليه الحاجة ليعلموا الانسان من أين اتى وإلى أين يذهب وما هو مستقبله ، ووضعوا أساس العلوم الادبية والاجتماعية والسياسية .

بكشف هذه الحقائق شيد العلم بناء متينا لا يمكن لعاقل أن يفكر فى أن يهدمه ، ولهذا تغلب رجال العلم على رجال الدين فى أوروبا بعد النزاع والجهاد ، وانتهى الحال بأن صار للعلم سلطة يعترف له بها الناس كافة .

فاذا كان التمدن الاسلامى بدأ وانتهى قبل أن يكشف الغطاء عن اصول العلوم ، كما بيناه ، فكيف يمكن أن نعتقد أن هذا التمدن كان (نموذج الكمال البشرى) ؟

يهمنا أن لا نبخس اسلافنا حقهم ولا ننقص من شأنهم ولكن يهمنا مع ذلك الانفس أنفسنا ، بأن نشخيل أنهم وصلوا من التمدن الى غاية من الكمال ليس وراءها غاية . نحن طلاب حقيقة اذا عثرنا عليها جاهرنا بها مهما تألم القراء من سماعها ، لذلك نرى من الواجب علينا أن نقول :

إنه يجب على كل مسلم أن يدرس التمدن الاسلامى ويقف على ظواهره وخفاياه ، لانه يحتوى على كثير من اصول حالتنا العاصرة ويجب عليه أن يعجب به لانه عمل انتفعت به الانسانية وكملت به ما كان ناقصا منها فى بعض ادوارها ، ولكن كثيرا من ظواهر هذا التمدن لا يمكن أن يدخل فى نظام معيشتنا الاجتماعية الحالية .

أما من جهة العلوم فالامر ظاهر ، لما سبق بيانه . وأما من جهة المنظمات السياسية فلأننا مهما دققنا البحث فى التاريخ لا نجد عند أهل تلك العصور ما يستحق أن يسمى نظاما ، فإن شكل حكومتهم كان عبارة عن خليفة أو سلطان غير متيد ، يحكم بواسطة



موظفين غير مقيدين ، فكان الحاكم وعماله يجرون في اداراتهم علي حسب اراداتهم ، فإن كانوا صالحين رجعوا الي اصول العدالة بقدر الامكان ، وإن كانوا غير ذلك خرجوا من حدود العدالة وعاملوا الناس بالعنف ، ولم يكن في النظام ما يردهم الي اصول الشريعة .

وبما يقال : أن هذا الخليفة كان يولى بعد أن يبايعه افراد الامة ، وأن هذا يدل على أن سلطة الخليفة مستمدة من الشعب الذي هو صاحب الامر ، ونحن لا ننكر هذا ولكن هذه السلطة التي لا يتمتع بها الشعب الا بعض دقائق هي سلطة لفظية ، أما في الحقيقة فالخليفة هو وحده صاحب الامر ، فهو الذي يعلن الحرب ويعقد الصلح ويقرر الضرائب ويضع الاحكام ويدير مصالح الامة مستفيدا برأيه ولا يرى من الواجب عليه ان يشرك احدا في امره .

ومن الغريب ان المسلمين في جميع أزمان تمدنهم لم يبلغوا الامة اليونانية ولم يتوصلوا الي ما وصلت اليه الامة اليونانية من جهة وضع النظمات اللازمة لحفظ مصالح الامة وحريتها ، فقد كان لتلك الامم جمعيات نيابية ومجالس سياسية بها مع الحكام في ادارة شئونها .

وأغرب من هذا ان امراء المسلمين وفقهاءهم لم يفكروا في وضع قانون يبين الاعمال التي وجدوا انها تستحق العقاب ويحددوا العقوبات عليها ، بل تركوا حق التعزير الي الحاكم يتصرف فيه كيف يشاء مع ان بيان الجرائم وعقابها هما من أولويات اصول العدالة .

ولست محتاجا ان اقول انهم ما كانوا يعرفون شيئا من العلوم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، فإن هذه العلوم حديثة العهد ، وإذا اراد مكابر أن يتحقق من ذلك فمعليه الا ان يتصفح مقدمة ابن خلدون ، وهو الكتاب الفرد الذي وضع في الاصول الاجتماعية عند المسلمين . يرى ان الاصول التي اعتمد عليها لا يخلو معظمها من الغلط ، ويندهش على الخصوص عندما يرى ان هذا الكتاب الذي وضع للبحث في المسائل الاجتماعية لم تذكر فيه كلمة واحدة في العائلة التي هي أساس كل هيئة اجتماعية ، فإذا كانت حالتهم السياسية هي كما تري فما الذي يطلب منا أن نستعيره منها ؟

كذلك اذا نظرنا الي حالتهم العائلية نجد انها مجردة من كل نظام حيث كان الرجل يكتب في عقد زواجه بأن يكون أمام شاهدين ، ويطلق زوجته بلا سبب أو بأوى الأسباب ، ويتزوج عدة نساء بدون مراعاة حدود الكتاب . كل ذلك كان واستمر الي الان على ما هو مشهور ، ولم يفكر احد من الحكام او الفقهاء في وضع نظام يمنع انحلال روابط العائلة ، وأقل ما كان يلزمهم لرفع ذلك الخلل ان يقرؤا مثلا ان ايقاع الطلاق وعقد الزواج والرجعة لا بد ان تكون امام مامور شرعى حتي لا تبقي هذه الشئون موضعاً للريب ومحلاً للشبهة ومثارا للنزاع والشقاق .

اين هذه الفوضى من النظمات والقوانين التي وضعها الأوروبيون لتأكيد روابط



الزوجية وعلاقات الاهلية ؟ بل أين هي من القوانين اليونانية والرومانية التي لم تفعل في جميع ادوارها من اهمية العائلة وشأنها في الهيئة الاجتماعية ؟ فأي شئ من هذا يمكن ان يكون صالحا لتحسين حالنا اليوم ؟

بقى علينا ان نلتفت الي التمدن الاسلامي من جهة الاداب. يعتقد اهل عصرنا ان المسلمين السابقين كانوا حائزين لجميع انواع الكمالات الاخلاقية الصحيحة ، وهو اعتقاد غير صحيح او هلي الاقل مبالغ فيه .

اما من جهة اصول الأدب ، فالمعلوم ان المسلمين لم يأتوا للعالم بأصول جديدة ، فقد سبق المسلمين أمم كاليهود والنصارى والبوذيين والصينيين والمصريين وغيرهم ، وقد كانت تلك الأمم تعرف تلك الأصول ، وضمنتها كتبها ، ونزلت علي بعضها في وحي سماوي ، وأما من جهة عمل المسلمين على مقتضى تلك الأصول الأدبية ، فالتاريخ يشهد علي أن كل عصر لا يخلو من الطيب والرديء والحسن والقيبح ، وقد وصلت اليها اخبار العرب مدونة في الكتب التاريخية والأدبية فكشفت لنا الفطاء عن اخلاقهم ومعاملاتهم .. وأطلعتنا علي شعرهم وأمثالهم وأغانيتهم فما وجدنا من الأزمان خاليا من الاداب الفاسدة والاخلاق الرذيلة والطبائع الدنيئة ، رأينا الدولة العربية من بعد وفاة النبي - صلى الله عليه وسلم - الى اخر أيامها ممزقة بالنازعات الداخلية الناشئة على التباغض والحقد وحب الذات ، حتى في الاوقات التي كانت فيها الدولة مشغولة باهم المروب مع الأمم الاخرى رأينا احد اولاد علي رضي الله عنه تزوج بأكثر من مائة امرأة حتى التجأ والده أن ينصح الناس بالأيزوجوه بناتهم ؟

ورأينا من الرجال من كان يعترض النساء في الطريق ويختلس النظر اليهن من خزوق العائط ، ورأينا من امرائهم واعاظمهم من كان يشرب الخمر حتى لا يمي ما يقول في مجالس تضرعها الجوارى وتطرب الحاضرين بتغنيات الموسيقى .. رأينا من شعرائهم من يستجدي العطايا ويمد يده ملتصقا رزقه من فضلات الامراء والافغنياء ، ومنهم من يمدح نفسه ويثنى عليها ويذهب في ذلك الي حد ليس بعده الا الجنون ، أو يتغزل في ولد ، أو يهجو خصمه بعبارات الفحش والفاظ الوقاحة التي ويستحي من تصورها فضلا عن التلفؤ بها ، رأينا من مؤرخيهم من يزور في التاريخ ومن فقهاءهم من يخرع الاحاديث ويضعها لغايتها الذاتية !

فأى زمن من الأزمان السابقة كان منزلها عن الميوب حتى يصح ان يقال انه (نموذج الكمال البشري) ؟ الكمال البشري لا يجب ان نبحت عنه في الماضي ، بل ان اراد الله ان يمن علي عباده فلا يكون الا في المستقبل البعيد جدا .

من اغرب ما اعتاد عليه العقل الاتمسائي ان يظن ان العصر الذي هو فيه احط منزلة في الكمال من العصر الذي سبقه ، ومنشأ ذلك أن الابناء يتشاورن على احترام آباءهم وتعظيم كل ما يصدر عنهم ، فالكمال عندهم ما وجدوا عليه آباءهم ويزيد ذلك تقريرا في



نفوسهم ان الآباء يستهجنون دائما ما صار اليه أبناؤهم مما لم يكن معهودا لهم ، لا يستطيعون ان يغيروا انفسهم ، فيكون وهم الابناء وغرور الآباء كل منهما عونا للآخر على استقباح الحاضر وهبادة الماضي .

ولو صبح ما يزعمون لكان اكمل انسان هو اول من وجد من نوعه ، ويستمر النقص عصرا بعد عصر الي هذا اليوم ، ولكانت نهاية الانسان ان يصير حيوانا اعجم ، مع انه من الثابت ان مصورا مضت على النوع الانساني وهو في أدنى مراتب الانسانية ، ثم ارتقي بالتدريج الي ان وصل الي هذه الدرجة العليا التي يحق ان يفتخر بها .

حتى تقرر ان المدنية الاسلامية القديمة هي غير ما هو راسخ في مخيلة الكتاب الذين وصفوها بما يحبون ان تكون عليه ، لا بما كانت في الحقيقة عليه . وثبت انها كانت ناقصة من وجوه كثيرة ، فسيان عندنا بعد ذلك ان احتجاب المرأة كان من اصولها أو لم يكن ، وسواء صبح ان النساء في زمان خلافة بغداد او الاندلس كن يحضرن مجالس الرجال أو لم يصح ، فقد صبح ان الحجاب هو عادة لا يليق استعمالها في عصرنا .

ونحن لا نستغرب ان المدنية الاسلامية اخطأت في فهم طبيعة المرأة وتقدير شأنها ، فليس خطؤها في ذلك اكبر من خطئها في كثير من الامور الاخرى .

وغنى عن البيان اننا عند كلامنا على المدنية الاسلامية لم نقصد الحكم عليها من جهة الدين ، بل من جهة العلوم والفنون والصناعات والآداب والعادات ، التي يكون مجموعها الحالة الاجتماعية التي اختلفت بها ، ذلك لأن عامل الدين لم يكن وحده المؤثر في وجود تلك الحالة الاجتماعية فهو على ما به من قوة السلطان على الاخلاق لم ينتج الا اثرا متاسبا لدرجة مقول وآداب الأمم التي سبقته .

والذي أراه ان تمسكنا بالماضي الي هذا الحد هو من الاهواء التي يجب ان ننهض جميعا لمحاربتها ، لانه ميل يجرنا الي التدين والتقبر ، ولا يوجد سبب في بقاء هذا الميل الي نفوسنا الا شعورنا باننا ضعاف عاجزون عن انشاء حال خاصة بنا تليق بزماننا ويمكن ان تستقيم بها مصالحنا فهو صورة من صور الاتكال على الغير ، كان كلا منا يناجي نفسه قائلا لها : اتركي الفكر والعمل والنعاء واسترخي فليس في الامكان ان تأتي بايديك مما كان ا

هذا هو الداء الذي يلزم ان نبادر الي علاجه ، وليس من دواء الا اننا نربي اولادنا على ان يعرفوا شؤون المدنية الغربية ويقفوا على اصولها وفروعها وأشارها .

اذا اتى هذا الحين - ونرجو الا يكون بعيدا - انجلت الحقيقة امام أعيننا ساطعة سطوع الشمس ، وعرفنا قيمة التمدن الغربي ، وتيقنا انه من المستحيل ان يتم اصلاح ما في احوالنا اذا لم يكن مؤسسا على العلوم العنصرية الحديثة ، وأن احوال الانسان مهما اختلفت وسواء كانت مادية أو أدبية خاضعة لسلطة العلم .

لهذا نرى ان الأمم المتعدنة على اختلافها في الجنس واللغة والوطن والدين متشابهة





قاسم امين

قاسم امين



تشابهها عظيمًا في شكل حكومتها وإدارتها ومحاكمها ونظام عائلتها وطرق تربيتها ولغاتها وكتابتها ومبانيها وطرقها ، بل في كثير من العادات البسيطة كالملبس والتحية والاكل ، أما من جهة العلوم والصناعات فلا يوجد اختلاف إلا من حيث كونها تزيد أو تنقص في أمة عن أمة أخرى .

من هذا يتبين أن نتيجة التمدن هي سوق الانسانية في طريق واحدة . وأن التباين الذي يشاهد بين الأمم المتوحشة أو التي لم تصل إلى درجة معلومة من التمدن ، منشؤه أن أولئك الأمم لم تهتد إلى وضع حالتها الاجتماعية على أصول علمية .

هذا هو الذي جعلنا (نضرب الأمثال بالاوروبيين) ونشيد بتقليدهم ، وجعلنا على أن (ننصتلف الانظار إلى المرأة الاوروبية) .

هذه مسألة تحديد حقوق المرأة وتربيتها قد اجتهدت كثيرًا في أن اتف على رأى علماء المسلمين فيها ، من المتقدمين أو المتأخرين ، فما وجدت شيئًا ، وقد نهيتني أحد أصحابي إلى كتاب الفقه في هذا الموضوع حضرة الشيخ حمزة فتح الله (٣) المفتش بنظارة المعارف ، وقد قرأته من أوله إلى آخره فوجدته يحتوى على كل شيء ولكنه لم يشتمل على شيء مما وضع الكتاب لأجله !

ومن الغريب أن الذين لم يرق في نظرهم إعجابنا بالاوروبيين اضطروا جميعهم بمن فيسهم الشيخ الأزهرى أن يستشهدوا في الرد علينا بأراء بعض العلماء والكتاب الاوروبيين ، نساء ورجالًا .

فإن كان منهم من يقول : إنى قليل الاطلاع على ما كتبه المسلمون ، قصير الناح في علومهم ، فإنا لا اجادله في هذا ، وإنما يسرنى ويملا قلبى بهجة أن أرى كتابا إسلاميا ، قديماً أو جديداً ، يحتوى على حقوق المرأة وما يجب عليها من حيث هي امرأة وزوجة وأم وفرد من أمة ، فإن جاءنى من يزعم قلة اطلاعى وقصر باعى بكتاب مثل هذا اثقلت حمداً وشكراً .

وسيقول ارباب الافكار عندنا : إننا نسلم بأن المدنية الأوروبية صحيحة حسنة نافعة بالنسبة للعلوم التي توصلت إلى جمعها وإنعائها واستفادتها ، ولكنها فاسدة رديئة ضارة بالنسبة للأخلاق والآداب التي تلازمها في كل مكان وصلت اليه .

فهم يعترفون للغربيين بأنهم أرقى منا في العلوم والفنون والصناعات ، ويعترفون بأن معارفهم أوصلتهم إلى توجيه أعمالهم في طريق تمصيل منافعهم بأحسن الوسائل الموصلة إلى الاستفادة في هذه الدنيا ، ولكنهم متى رأوا طرق مناسلاتهم ببعضهم مع بعض ، وخصوصاً كيفية معاملة رجالهم لنسائهم ، أو سمعوا بها ، تغير حكمهم عليهم تغييراً كلياً ، وأعرضوا عن فهم ما هم فيه وصرحوا بأنهم أخط منا في الآداب ، هذا الاعتقاد يشبه أن يكون عامياً فينا كما يلاحظ من يقرأ الجرائد ومن يلتفت إلى الاحاديث التي تدور بين الناس ، وهو اعتقاد لا يصعب علينا بيان سببه .



ذلك اننا نؤمن بتقدم الغربيين علينا في العاوم والصناعات لاننا نرى آثارها محيطة بنا من جميع اطرافنا ، فكلما التفتنا الى جهة من جهاتنا وجدنا أثرا منها مشهودا ، نراها في البيت في مآكلتنا ومشربتنا وملبستنا وجميع ادوات المنزل وأثاثه ، نراها في المدرسة مدة التعليم ، ثم من المنظمات التي تدور عليها جميع اصول وفروع ادارتنا وحكومتنا ، نراها في الطرق علي شكل عمارات فاخرة وجوانب كبيرة وبساتين منتظمة وشوارع نظيفة تسير فيها العربات والآلات البخارية الكهربائية ، وبالجملة نرى في كل ان وفي كل مكان برهاننا ماديا لا يمكن معه الا التسليم باننا متأخرون عن الغربيين كثيرا في المعارف العلمية والصناعية. وكائنا نريد ان نمحو العار الذي يلحقنا من هذا الاعتراف ، ونأخذ بشارنا ، فلانجد وسيلة إلا ان ندمي اننا ارقى منهم في الآداب ، وانهم ان سبقونا في الماديات ومظاهرها فقد سبقانهم في الروحانيات وسرائرها.

وانما سهل علينا التمسك بهذه الدعوى لان التقدم في الماديات مما يقع تحت الحس ، فلا يمكن انكاره اما التقدم في الامور المعنوية فهو ما لا يدرك إلا بالعقل فلا يقف عليه كل إنسان ويجهد المكابر في غيبيته عن الحس مجالا للإنكار ، وقد يساعد المكابر في مكابرتة ما يراه او يسمع به في البلاد الغربية من كثرة الملاهي ومسارح الشهوات وغير ذلك من سيئ العادات التي يتبرأ منها الغربيون انفسهم ويتالمون لانتشارها والعقلاء منهم يسعون في محوها أو تقليلها ولكنهم يأسفون على أن مساعيهم تعجز عن الوصول الى ما يتمنون ، لماغتنمنا فرصة وجود هذه العيوب واقمنا منها حجة لتأييد دعوانا.

وما أخذنا على الغربيين في آدابهم تكشف نسايتهم واختلاطهن بالرجال وتمتعهن بالحرية التامة واحترام الرجال لهن ، وكثير منا يعد هذه العادات اسبابا لغشو الفساد فيهم ، ويعتقدون ان جميع نسايتهم لا يعرفن العفة ، وكل الرجال مجردون عن الفيرة. ولما كانت غاية التمدن هي تهذيب النفس وتطهيرها من الرذائل والابتعاد بها عن المنكرات والخيائث ونشر الفضيلة بين الناس ، كان لنا الحق في احتقار المدنية الأوروبية ، ان صح ما امكننا فيها.

ولكن هل هذا الاعتقاد صحيح؟

أما كون الآداب في الغرب أخط منها في الشرق فهي مسألة لا يسمح لنا موضوعنا باستيفاء البحث فيها ، ويمكننا أن نجمل الكلام عليها في قليل من العبارات : ان العداوة القديمة التي استمرت احيالا بين اهل الشرق والغرب ، بسبب اختلاف الدين ، كانت ولا تزال الى الان سببا في جهل بعضهم احوال بعض ، واساء كل منهم الظن بالآخر ، وأثرت في عقولهم حتى جعلتها تتصور الاشياء على غير حقيقتها ، اذ لا شيء يبعد الانسان عن الحقيقة أكثر من ان يكون عند النظر اليها تحت سلطان شهوة من الشهوات لانه إن كان مخلصا في بحثه محبا للوقوف على الحقيقة ، وهو ما يندر وجوده ، فلا بد أن شهوته تشوش عليه في حكمه ، وأدنى آثارها ان تزين له ما يوافقها وتستميله اليه ، وان كان من



الذين لا منزلة للحق في نفوسهم - وهم السواد الأعظم - هم يرون الحق استئثاراً من الأكاذيب والاهوام والاضاليل مما تسوله لهم شهوتهم حتى لا يبقى لشعاع من أشعة الحق منفذ الى القلوب.

وزد على ذلك ان التربية العلمية لم توجد في العالم الغربي إلا من زمن قريب ، وهي لا تزال الى الآن مفقودة في الشرق . والمحروم من هذه التربية لا يسهل عليه ان يبنى أحكامه على مقدمات صحيحة ، لأن الجاهل يستمد حكمه من احساسه لا من عقله فهو لا يستحسن الشئ لأنه مطابق للحق ، وإنما يعتقد الشئ مطابقاً للحق لأنه يستحسنه بخلاف المتعود على الابحاث العلمية ، فان عقله لا يتخضع باحساسه ، فكما أراد ان يشتغل بمسألة طبيعجية او تاريخية مثلاً جمع المصاديق التي تتعلق بها ورتب الوقائع واستنبط منها القامدة التي يحكم بصحتها بناء على ما حصل من المقدمات ، غير سائر في ذلك إلا من حب الحقيقة ، فإذا عرض له ان يشتغل بالخطر في حال جاره او مدوه استعمل الطريقة التي ألفها وسلم بما تؤدي اليه من النتائج وخضع لها ولو كانت مخالفة لما يهواه .

ولقد وصل الغربيون الى درجة رفيعة من التربية واشتغل كثير من كملت فيهم تلك التربية بالبحث عن احوال الشرقيين والمسلمين ، وكتبوا في عاداتهم ولغتهم وآثارهم ودينهم والفوا فيها كتباً نفيسة أودعوا آراءهم ونتائج بحثهم ، واستدعوا ما رأوه مستحقاً للمدح وقدهوا في ما رأوه محلاً للقدح ، غير ناظرين في ذلك الا الى تقرير الحق وعلان الحقيقة صادفوا الصواب أم أخطأه .

أما مبدئنا فلم تبلغ التربية من الناس هذا المبلغ ولهذا كان حكم كتابتنا في هذه الاشياء في قياد الشبهات وتحت سلطة الاحساس والإلف والعادة ، ومن وجد لشعاع الحق لمعاناً في بصيرته وجد من خوف اللائمة عقيدة في لسانه تمتع من إظهاره ، أو حمله الرياء على إطالة القول في تأييد ما لا يعتقد ، فإذا وجد بينهم مخلص في القصد طالب للحق وجهر به كان نصيبه ان يتهم بالتجرد عن الوطنية وبالعداوة للدين والملة - وأشدهم اقتصاداً في ذمه يرميه بالبطش والخفة توهماً منه ان الاعتراف بفضل الاجنبي مما يزيد طمع الاجانب فينا وان اظهار عيوبنا مما يوقع اليأس في قلوبنا .

ولا مذر لهم في حكمهم الا انهم قد جروا فيه على سنتهم في سائر أحكامهم ، وإلا فهم مخطئون ، لأن السبب في طمع الاجانب فينا ليس هو اعتراذنا بانحطاطنا ، وإنما هو نفس ذلك الانحطاط الذي عرفه الاجانب منا قبل ان نحس به من انفسنا ، فهم قد اكتشفوا ما كانت عليه بلادنا منذ خمسة الاف سنة ، ووقفوا على اخلاق المصريين وتفصيل احوالهم في معيشتهم ايام الفراعنة ، وجمعوا من حقائق ذلك الوقت شيئاً كثيراً لم يصل اليها الا منهم ، وقليل منا من يعرفه ! فلا عجب ان يكونوا اسبق منا الي معرفة حالتنا الحاضرة ، نقصها وكمالها .

ثم لا خوف ان يلحقنا اليأس منذ هسبورنا بانحطاطنا لأن اليأس انما يكون منذ



استحالة الخلاص من التهلكة ، وليس لهذه الاستحالة محل بالنسبة اليها ، خصوصا ان الامم لا تثقف في حياتها منذ حد ، بل هي موضوع للتقلبات والتغيرات ، وتوارد عليها احوال القوة والضعف والشدة والرخاء فلا تدوم على حال ، واذا عرضت عليها الشدة يوما لا تلبث ان تخرج منها بجهدها واجتهادها ، ويدهي ان التوجه الى اصلاح والكمال لا يكون الا بعد الشعور بالنقص ، فما لم تستشعر الأمة بتأخرها عن الأمم الأخرى وتقصيرها عن الوصول الي ما وصل اليه من غايات الكمال لا تنبعث الى التقدم ولا تتحرك لإدراك غاية من هذه الغايات ، ولذلك كان تنبيه الأمة الى نقصها وإشعارها بحقيقة منزلتها من بقية الأمم أول فرض يجب القيام به ، كما أن شعور الأمة بهذا النقص يعد أول خطوة في سبيل ترقيتها .

لهذا لا نتردد في أن نصرح بأن القول بأننا ارقى من الغربيين في الآداب هو من قبيل ما تنفذه الاممات من النفاثم لتزويد الأطفال .

غاية ما في الامر ان تقدم الأوروبيين علينا من هذه الجهة لا يقام الدليل عليه بأثار مادية ، كتقدمهم في العلوم والصنائع ، وإنما يعرفه من خالطهم واختبرهم في ظاهر شئونهم وباطنها حتى وقف على منزلتهم من الخصائص الأدبية .

ينقسم الأوروبيون ، كما تنقسم سائر الأمم ، الى ثلاث طبقات : عليا ووسطى ودنيا ، فأما الطبقة الدنيا فأكبر حظها من التربية معرفة القراءة والكتابة وقليل من مبادئ العلوم ، وهم في أخلاقهم الشخصية أشد فسادا من عامتنا في أخلاقها .

وأما الطبقة العليا فتصيب حظا عظيما من التربية العقلية ، ولكن يغلب عليها ما يقرى به الفنى والبطالة وتستولى عليها الشهوات ، فهم يتفنونون في اللذائذ تفنن أهل الهند في الاختراعات والصنائع .

وسبب ذلك ان التمدن الذى يعيشون فيه قد يسهل لهم ارضاء شهواتهم ، ويجدون من الوسائل لذلك ما لا يوجد عندنا ، فابعدوا في اختراع طرق التلذذ واعطوها الاشكال التى تجذب النفوس اليها ، فالكهرباء مثلا التى تضيئ المدن وتنقل الاخبار وينتفع منها الزراع والتجار والصانع والمسافر والمريض تقوم لأرباب الخلاصة بخدمات من الوجه الذى يناسبهم وكذلك تزي لهم جراند وكتبا وميادين تمثيل تختص بهم ، كما ان لهم الجنان الناحية ، والقصور الشاهقة .

هذا الفساد ما تتصله المدنية الغربية وتصير عليه لانها لا تستطيع محوه ، فإن هذه المدنية من سبسة على الحرية الشخصية ، فهى مضطرة لأن تقبل ما يتبع هذه الحرية من الضرر ، لأنها تعلم ان منافعها أكثر من مضارها .

فوجود الفساد في الغرب إنما هو لائق طبيعى من لواحق الحرية الشخصية ونتيجة من نتائجها في الطور الادبى الحالى الذى توجد فيه تلك البلاد الآن .

ولا يشك احد في انه مع مرور الزمن وانتشار المعارف وتحسين طرق التربية في



طبقات الامة ، عاليها ودانيها ، تهذب النفوس شيئا فشيئا ، وتقرب من الكمال الذى هو ضالتها.

غير انه لا يفوت القارئ ان هذا الفساد الذى ذكرناه فى الامم الغربية لم يضعف فيهم الفضائل الاجتماعية التى هى الركن الاقوى لبناء الامم ، وما يتبع تلك الفضائل من بذل الانفس والاموال فى سبيل تعزيز الوطن او الدفاع عنه ، فادنى رجل فى الغرب كأعلى رجل فيه اذا دعا الى هجوم او قيام لدفاع او الى عمل نافع يترك جميع لذائذه وينساها وينهض لاجابة الداعى ويخاطر بنفسه ويبدل ماله الى ان يتم للامة ما تريد . فآين حال هاتين الطبقتين من هذه الفضائل الجليلة فى الامم الغربية من حالة الامة الشرقية ؟

وأما الطبقة الوسطى فلا ريب انها ارقى من التى تقابلها عندنا ، نحن فى الحقيقة لا نعرف من احوال الغربيين الا بعض ما ظهر منها ، والكثير منا لا تزيد معرفته على ما عرفت منها فى الشوارع والقهاوى وما قرأ فى بعض القصص والحكايات ، وليس من الحق ولا من العدل ان تظل هذه الظواهر هى صورة تامة لحقيقة منزلتهم من الادب .

من اراد ان يكون حكمه فيهم صحيحا فعليه ان يلم بجميع مظاهر حياة تلك الامم ويقف على جميع الاحساسات والعواطف التى تحرك نفوسهم ، وهذا امر يحتاج لمعرفة تامة بلغتهم وتاريخهم وعاداتهم وأخلاقيهم فاذًا تمت للباحث هذه الشروط أمكنه ان يعرف لم يهب رجل المانى حياته ويترك زوجته واولاده مساعدة لامة البوير ؟

ولماذا يحتقر عالم من العلماء طيب العيش ولذائذ الحياة ويرجع الاستغفال بطلا مسألة او كشف غامضة او فهم علة ؟ وكيف ان سياسيا واسع الثروة عالى المقام يفتنى زمنه فى تدبير الوسائل لإعلاء شأن أمته ، وربما حرم نفسه راحة النوم فى ذلك السبيل ؟ وما هو المحرك للسانح الذى يقضى الشهور والسنين بعيدا عن اهله وبلده لكشف متابع النيل مثلا ؟ وما هو الاحساس الذى يرضى القسيس بالمعيشة بين المتوحشين مع ما يتكبد من انواع العذاب وما يحيط به من الاخطار ؟ وما هذا الوجدان الذى يسوق الفتى الى ان يبذل الانا من الجنبات لجمعية من الجمعيات الخيرية او لعمل يعود نفعه على أمته او على الانسانية ؟

اذ اعلم السر فى هذه الصفات ومصادر هذه الاممال الجليلة ، ثم علم ما بين اعضاء العائلات من الوفاق والائتلاف والمحبة ، ونظر الى ما فى مياملاتهم من الصدق فى القول والغيرة على الحق ونمو احساس الشرف والميل الى مساعدة الضعيف والمقير والرأفة بالحرمان فلا شك انه ينتهى من هذا العلم الى نتيجة صحيحة وهى ان هؤلاء القوم على جانب عظيم من الادب والفضيلة ، لأن هذه الاعمال والاحوال تدل على ضعف سلطان حب النفس ، كما تدل على نمو احساس بخاجة كل من افراد الامة الى الاخر ، والترقى الانبى انما هو التضامن بعينه .



وليس هذا بغيره ، فان التقدم في العلوم يؤدي الى التقدم في الآداب والاخلاق .  
لاريب ان الارتقاء العقلي يصحبه الارتقاء الادبي دائما ، فإن العلم هو المادة التي يتغذى  
منها الادب ، لا اقول انه لا يوجد الادب ، الا حيث يوجد العلم ، وإنما اقول : ان ادب الجاهل لا  
يمكن ان يكون ثابتا في نفسه مثل ثبات الادب في نفس العالم . العلم يخاطب العقل  
والحقائق العلمية لا تطلب ان يسلم بها من غير مناقشة ، بل تحتاج الى بحث وتعقب وشغل  
والاهتمام على الاشتغال بالعلم يكسب الاهتمام على ضبط النفس ، الذي هو اهم اركان  
الادب ، فاذا هم شخص اشرىب نفسه العلم ان يعمل امرا مخالفا للآداب نزع منه نازع  
الى النظر في ذلك الامر واثاره ومزايده ومضاره ، ثم رجع الى نفسه ليعلم هل هو يصح  
لها او لا يصح ويندر حينئذ ان يقدم عليه ، اما الجاهل فان كان فاضلا لم تكن الفضيلة فيه  
الا عادة مجردة ، وهو مستعد للاذعان الى ما يتأثر به ، حسنا او قبيحا ، ومائل الى قبول  
ما يرى اغلب الناس عليه بدون بحث ، فاذا انقطعت العادة مرة ، وذاق لذة الرذيلة ،  
وانفلت قياد نفسه من يده ، واستحال عليه ان يرجع الى ما كان عليه من قبل  
. رأينا ان العلم يقوى حكم العقل ويهذب النفس ، وأضيف على ذلك انه يعظم الاحساس  
الديني ، وليس في ذكر هذه العبارة خروج عن الموضوع ، لان الدين والادب يرجعان في  
الحقيقة الى شيء واحد .

وأجمل ما قيل في هذا المعنى ما أتى به الفيلسوف «سبنسر» في كتابه الذي كتبه في  
التربية المختطف منه هنا بعض ما يليق بالمقام . قال :

« ليس العلم منافيا للاحساس الديني ، كما يزعم كثير من الناس ، بل ترك العلم هو  
المنافي للدين ، ولتضرب لذلك مثلا فنفرض ان عالما من كبار المؤلفين يصنف الكتب  
ويقرر الحقائق والناس يثنون عليه ويطلقون السنتهم بمدحه ، ولكنهم مع ذلك لم يروا من  
كتبه الا خلفها ، ولم يقرأوا شيئا منها ، ولم يجهدوا أنفسهم يوما في فهم ما احتوت عليه ،  
فماذا تكون قيمة هذا المدح في نظرنا ؟ وما الذي نعتقده في صدق هؤلاء المادحين ، ان جاز  
لنا ان نقيس مظاهر الاشياء بصفاتها ؟ نقول : ان الناس يعاملون الكون وخالقه بهذه  
المعاملة اوادهى ما يأتون من تلك المعاملة انهم لا يكتفون بان يعيشوا ويموتوا وهم لا  
يعرفون حقيقة من حقائق تلك الاشياء التي ينادون بانها من ابداع البدائع والغرب  
الفراش ، بل ينحون باللائمة على من يشتغل بفهم حقائقها والوقوف على ما اودع فيها  
من الاسرار ، ولو فقهوا لعلوا ان اهمال العلم هو المضعف للاحساس الديني ، بل الماحق  
له . اما خدمة العلم فهي عبادة يؤديها القلب ، لان خدمة العلم هي اعتراف بضمي بأن  
للمخلوقات قيمة عالية ، وأن الذي أوجدها له شأن اعلى ومقام اسمى ، خدمة العلم هي  
احترام للكون وصانعه يؤديه طالب العلم ، لا بمجرد الفم واللسان ولكن ببذل وقته وفكره  
بوعمله »

نستنتج مما سبق أن تقدم الغربيين في العلوم ساعد كل المساعدة على ترقيتهم في



الآداء وأن تأخر المعارف عندنا كان سببا في انحطاط آدابنا.

وهذه حوادث عائلاتنا وما يجرى فيها بين الأب وابنه والأخ وأخيه والزوج وزوجته مما لا يحتاج بيانه إلى تفصيل.. وهذه حوادث القرى وما يشاهد فيها من الحسد والتباغض والخيانة والمنازعات والجرائم والبهيمية التي يحار العقل فيها، وهذه حوادث الوطن وما يرى في روابط أهله من الانحلال وتفرقهم في الرأي في أحقر الشئون وحرصهم على المال ألا ينفقوه في سبيل أى منفعة من المنافع العامة وخنهم بشئ من أوقاتهم للفكر في أى مصلحة من مصالح بلادهم، كل هذا برهان على انحطاط أخلاقنا، وما يكون عندنا من محاسن الأخلاق كالكرم المعهود في كثير من بلاد الأرياف، يرجع في الحقيقة إلى عيب من العيوب كالتنافس في حب الشهرة ولهذا ترى الكثير من أعيان البلاد المشهورين بإكرام الضيف والمبالغة في الاحتفال به يسيرون في سائر شئونهم على خلاف مقتضى الكرم، فيظلمون الفقير ويطمعون في أموال الضعفاء من أقاربهم، وخصوصا النساء منهم، ويضيقون على عائلتهم في المعيشة. ويأتون من ذلك ما تباها النفس الكريمة.

وحال الأمة التركية لا يختلف في ذلك عن حالنا. نعم، في بعض بلاد الريف هناك رقى في الآداب والأخلاق وامتياز لها على الأخلاق والآداب المصرية. ولكن لأسبب لذلك إلا أن التركي يعيش في قريته بغاية السذاجة، وعلى ضرب من سعة العيش، فلا يجد ما يحمله على ارتكاب ما يخالف الآداب الحسنة، وهو بعيد عن كثير من الرذائل، لأنه يجهلها ولا يتصور وجودها. فإذا فارق قريته وسكن مدينة من المدن رأته لا يجارية أحد في مسابقة أهلها إلى مراتع اللذات ومسارح الشهوات، وفاق أمثاله في جميع القيوب الأخرى.

وبالجملة نقول: إن التمدن الأوروبي ليس خيرا محضا فإن الخير المحض ليس موجودا في عالمنا هذا لأنه عالم النقص وإنما هو الخير الذي أمكن للإنسان أن يصل إليه الآن. فقد اتم به شيئا ما كان ينقصه وارتقى به درجة من الكمال.

ومهما كانت هذه النتيجة صغيرة في جانب ما ينتظر للنفس الانسانية من الكمال فإنه ينبغي لنا أن نفتخ بها وعلى المستقبل أن يصل بأهله إلى ما هو أعلى منها.

ومن الخطأ ما يتوهمه الكثير منا أن الترقى يحصل في بعض شئون الأمة، ولا يؤثر في سائرها، والصواب أن الترقى لا يكون ترقيا صحيحا إلا إذا وجد منه روح تظهر في جميع شئون الأمة، جزئياتها وكلياتها، حتى إذا شاء باحث أن يحلل جملته وجدها مركبة من جزئيات من الترقى تظهر في المسكن والطعم والملبس والمأبى والطرق والجمعيات والاقتصاد والماتم واساليب التعليم والتربية والقيادات والملاهي، كما تظهر في الصنائع والتجارة والزراعة والعلوم والفنون، وعلى الجملة يجد أثرا للترقى في جميع مظاهر حياتها العقلية والأدبية.

ذلك لأن الحالة العقلية والحالة الأدبية متلازمان تلازما تاما، بل هما في الحقيقة حالة



واحدة ، وإنما وضع لهما اسمان بحسب اختلاف الجهة التي ينظر منها إليها فان كل معلوم يرد علي العقل يفيد معرفة جيدة ، ثم هو بهذه الافادة نفسها يدخل في نظام سلوكنا ، ولو كان العلم قاصرا على المعرفة فقط وليس له اثر في العمل لفقد معظم اهميته ان لم نقل كلها . وأما اختلاف عادات الغربيين من عاداتنا ، وخروج نسائهم مكشوفات الوجوه واجتماعهن مع الرجال ، وتمتعهن بالحرية ، واحترام الرجال لهن ، فليس مما يدل على انحطاط الاداب عندهم . نعم ، يعد الكثير منا هذه العادات هيوبا ولكن اذا سئلت : لماذا يعامل الغربيون نساءهم على هذه الطريقة ؟

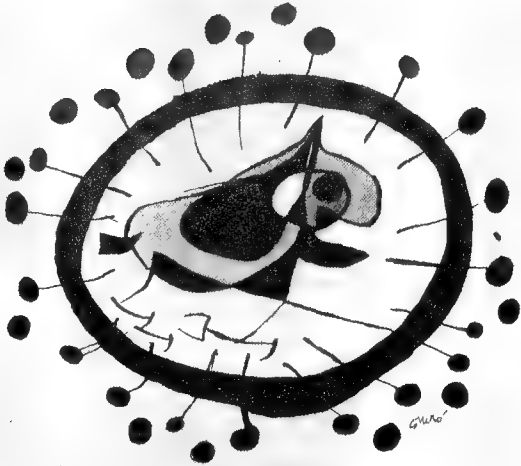
لماذا يحترم الرجل منهم امراته ويجلسها عن يمينه ويحب ان تكون نبيهة متعلمة ؟ لماذا يسمح لها ان تخرج متى شاءت وتساfer وتخالط الرجال والنساء ؟ لماذا كل هذه الحرية وكل هذا الاحترام ؟ فجواب الواحد منا لا يكون الا ان هذه هي عاداتهم السيئة ، ولكن هذا الجواب لا يفيد شيئا ، لانه يستدعي سؤالا اخر ، وهو : لماذا كانت هذه العادة ؟

وهنا يتيسر له الجواب .

لو كان موضوع بحثنا عادة من عادات امة متوحشة لسهل علينا ان نقول : ان هذه العادة طرأت عليها بحكم الحوادث ، وتلك الامة تعمل تحت ساطئها بدون ان تفكر فيها ، وهي تجهل اصلها وارتباطها بأحوالها كما تجهل الاثر الذي ينشأ عنها في شئوننا . ولكن مما لا سلمه العقل ان اهل اوربا وأمريكا يسيرون على هذه العادة من غير شعور منهم بأسبابها ونتائجها ، ويصعب على العقل ان يظن ان علماءهم الذين يجهدون أنفسهم كل يوم في اكتشاف اسرار الطبيعة ، وأن هؤلاء الذين يبحثوا عن الميكروبات ويوجدوها وبيئوا انواعها ووصفوها بأناق أوصافها وربوها واستولدوها غفلوا من هذه العادة وأهملوها .

والحقيقة انهم درسوها درساً تاماً ، كغيرها من المسائل الاخرى ، وقارنوا بينها وبين عاداتنا الشرقية ، ولا أعلم ان واحدا منهم قام ينادى قومه يوما ويحثهم على تغييرها بل الكل متفقون على ان خجاب النساء هو سبب انحطاط الشرق ، وأن عدم الحجاب هو السر في تقدم الغرب وإنما الخلاف يوجد بينهم في تحديد حقوق المرأة السياسية كما بيناه . هذا الاجماع امر جدير بان يستوقف نظرنا . وجد بين الغربيين رجال يرون ان الملكية الخاصة هي سرقة ، وأن الاموال يجب ان تكون ملكا شائعا بين جميع افراد الامة وظهر فيهم من يقول بالغاء نظام الزواج حتى تكون العلاقات بين الرجل والمرأة حرة لا تخضع لنظام ولا يحددها قانون ، وخرج منهم طائفة تنادى بهدم كل نظام وشرع ، ولا تعترف بحكومة مهما كان شكلها بحق الوجود ، ومع ذلك لم يخطر على بال واحد منهم أن يطلب حجاب النساء بل ترى الامر بالعكس . فإن المتطرفين من أرباب المذاهب يطلبون التوسع





في حرية المرأة والزيادة في حقوقها التي ان تصير مساوية للرجل ، فهم على شططهم متفقون في ذلك مع ارباب المخابرات المعتدلة .

فما هو سر هذا الاتفاق وما سببه ؟

لان الاوروبيين لا يحبون التغيير في مبادئهم ؟ كلا فان التغيير مندهم هو قانون تقدمهم ومن القى نظرة مامة في تاريخهم من قرن واحد يجد انهم غيروا كل شيء مندهم ، غيروا حكومتهم ولغتهم وملابسهم وفنونهم وقوانينهم وملابسهم ومبادئهم ، وان كل ما وصلت اليه هذه الامور معرض الان لانتقاد الباحثين منهم ومهدد بالتغيير والتبديل من وقت الى آخر ،



كذلك لا يصح ان يكون من اسباب هذا الاتفاق ما يقال من ان الاوروبيين لا يقدرّون شرف النفس حق قدره ولا يفارون ملي نساءهم . هذا القول الذي سمعته من كثير من الناس لا يمكن ان يصدر الا من قليل الخبرة ، ناقص المعرفة ، لم يقف على شئ من احوال سكان تلك البلاد ، فهو لا يدري منها أكثر مما يدريه من احوالنا سائح غربي يدور في «الازبكية» وما جاورها ويكتب من عوائدنا ما يراه من الطائفتين حول تلك الاماكن المشهورة ، إذن فما هو السبب ؟

السبب هو أن مسألة حقوق المرأة وحريتها ليست في الحقيقة مجرد مادة ، نرى الغربي يرفع قيمته اذا اراد التحية والشرقى يحرك يده ويضعها على رأسه ، فهذه عادة من العادات يمكن ان يكون لها ارتباط بتاريخ الشرق والغرب ، ولكن اهميتها لا تنمى الموضوع الصفيير الذي وضعت لاجله ، ولا يمكن ان يترتب عليها نتيجة في الحياة الشخصية او العامة ، اما كون المرأة تتعلم أو لا تتعلم ، وتعيش مسجونة في البيت أو مستمتعة بحريتها ، وتخالط الرجال أو لا تخالطهم ، وما هي حقوقها في الزواج والطلاق ، وماذا يكون شأنها في العائلة وفي الامة فهذه اولا مسألة اجتماعية ، فهي بذلك مسألة علمية ، ولا غرابة بعد ذلك في حصول الاتفاق فيها .

لهذا يلزمنا بدل ان نهزأ بالغربيين ونحكم عليهم بمقتضى قاعدة تخيلناها ، وهي انهم ضلوا عن الحق في ما يختص بشأن النساء مندهم ، يلزمنا بدل ذلك ان نقف على افكارهم في هذه المسألة ، ونبحث في آرائهم وفي اسباب النهضة العظيمة التي قام بها الرجال والنساء في هذا القرن وتدرس جميع نتائجها الحالية ، وبعد ذلك يمكن ان نكون لانفسنا رأيا صحيحا مؤسسا على النظريات العقلية الصحيحة ومؤيدا بالتجارب والوقائع .

#### ١- هريوت سينسر (١٨٢٠-١٩٠٣)

الفيلسوف الانجليزى الذى لقب بفيلسوف التطور .

#### ٢- (١٨٥٢-١٩٠٧) عالم الاجتماع الفرنسى ، صاحب كتاب (سر تقدم الانجليز

السكسونيين) وصاحب كتاب (التربية الحديثة)

#### ٣- حمزة فتح الله (١٢٦٦-١٣٣٦هـ - ١٨٤٩-١٩١٨) أديب وعالم وصحفي

مصري ، له أبحاث لغوية و شارك في مؤتمر المستشرقين بليبينا واستكهولم وترك هدا من الرسائل والمصنفات .



# الحياة الثقافية

مى التلمسانى  
ماجدة مورييس  
ماهر شفيق فريد  
مجدى حسنين



مشاهدات مختارة من مهرجان القاهرة  
السينمائي الدولي السابع عشر:

## ليل رقيق كشعر جبران

مى التلمسانى

بعين النقد وليس بعين «الحكاى»  
المعتادة على مقاهينا الدعائية، وليكن  
مهرجان المسرح التجريبي مثالا في هذا  
المجال.

### موقف وموقف مضاد

ناصريون متعصبون غاضبون  
من فيلم الانفتاح لطارق  
التلمسانى. فالضحك واللعب  
والجد والحب ليسوا من سمات  
عام ١٩٦٨ الذى «لا بد» أن يكون  
عاما تاريخيا سياسيا يمد

أكثر ماميز عروض النقاد هذا  
العام هو انتظامها، مع تعديلات  
بسيطة فى جدول العروض اليومية  
والندوات. وبعبءا عن صعوبة الاختيار  
التي تواجه عادة النقاد وهواة السينما،  
فهناك أيضا صعوبة اختراق الابواب  
حين تزدهم عروض «الكبار فقط» والتي  
عادة ماتنتهى بخدعة «أكبر»! أما  
الإصدارات الخاصة بالمكرمين (كمال  
الشناوى، هند رستم، وحيد  
فريد وعباس حلمي) فقراءات  
هزيلة فى سير ذاتية لفنانين كبار أقل  
مايستحقونه هو أن تعاد قراءة أفلامهم





قصة حب تواكب فترة صعود النازية وانهزامها في ألمانيا. تختلط في هذا الفيلم قصة الحب بالتاريخ، والرواية بالتسجيل والأدب بالسينما (عن طريق استخدام التعليق مثلاً). ولأنه (مرة أخرى) للكبار فقط فهو لا يرضى هواة المناظر الطبيعية! وكما اشترك البعض في السخط على «ضحك ولعب» من وجهة النظر الأيديولوجية، اشترك الآخرون في السخرية من «الصيف الأوليمبي» الذي تتحرك شخصياته بلا حوار مثلها مثل شخص الأفلام الصامتة. وتظل مشكلة التلقى المعهودة مطروحة، بينما يحاول البعض استيعاب تقنيات ورؤى مخرجين غربيين في محاولة ليس لحاكتها وتقييمها سلباً أو إيجاباً، ولكن لفهمها وفهم كيفية إنتاجها.

ولنا ملاحظة هامة على هذين الفيلمين، تستدعي بالضرورة فيلمين آخرين الأول ألماني أيضاً هو «ملانكة الرحمة» للمخرجة أنلى رونج، والثاني إيطالي هو «وتبحر السفينة» للراحل فلليني. تعود الأفلام الأربعة للزمن الماضي في محاولة لاستنطاقه عن طريق الذكريات، وباستخدام نظم اتصال أخرى منها الأدب ومنهسا الأوبرا (وتبحر السفينة). لكن الأفلام الأجنبية تشترك في عنصر تقني هام لانجده في الفيلم المصري، هو عنصر محاكاة الصورة لصور الماضي حيث تصبح

كفاح الشعب قبل وبعد النكسة، والا فلا داعي لذكره! والفن...؟ يقولون المضمون «أرقى وأهم» من الشكل، والفن الجيد لا ينمزل عن رسالة الفن الأدبية. لكن أن تكون رسالة هذا الفيلم أبسط من أي شعار فهذا مالا يقبله المتلقى الذي تنحصر ردود أفعاله في محاكاة العمل الفني من وجهة نظر أيديولوجية: فهو إما راض عن فكر العمل الفني أو سخط عليه. أما أن يغير المتلقى من أفق توقعه في قراءة العمل الفني فهذا مالن يحدث أبداً! والفيلم الذي نحن بصدهه يحكى ذكريات مجموعة من الطلبة وملاقتهم بفتوة مصر الجديدة (يلعب الدور صمو دياب) أثناء عام ١٩٦٨، عام حصولهم على الثانوية العامة، ويقدم لهذه الشخصيات من وجهة نظر ساخرة وإنسانية وحميمة، بلا ادعاءات تاريخية خاصة.

### مشهد متكرر

خرج الكثيرون من قاعة عرض الفيلم الألماني «الصيف الأوليمبي» (عن قصة للكاتب جونتر روكر) لأنه ليس فقط بالأبيض والأسود ولكنه أيضاً يعيد استخدام تقنيات التصوير المستخدمة في الثلاثينيات لكي يقدم لنا تسجيليا



- يسمرا -





تسجيلي تكتسب مصداقيتها من كونها معادلا للأفلام الروائية القديمة.

## التاريخ التاريخ

هكذا يصبح التاريخ (السياسي والاجتماعي من ناحية، السينمائي من ناحية أخرى) عنصر جذب حقيقي في أفلام كثيرة عرضت هذا العام في المهرجان: فمن داخل المسابقة نذكر الفيلم الأسباني «هافانا ١٨٢٠» والفيلم اليوناني «بايرون: أنشودة الشيطان» والفيلم البريطاني «لفز إدوين درود»، وفي هذا الإطار يندرج فيلم «الليل» للسوري محمد ملص، وهو أنشودة حزن ليلية حميمة عن التقنيطرة، عن ذاكرة الشام وفلسطين والمقاومة الشعبية السورية في ثلاثينات وأربعينيات هذا القرن، فيلم رقيق مثل نسيم سوريا، أو مثل شعر جبران، يحاكم الماضي بتياراته وشعاراته وقراراته وكأنه يحاكم الحاضر أيضا تعليقاً مريراً على قرارات التقسيم واتفاقيات غزة- أريحا... «الليل» الذي تمتزج فيه الحقيقة بالخيال والواقع بالأسطورة هو نفس الليل الذي يشهد أساطير الأفراد الحقيقيين الذين عاشوا وماتوا في خضم المعارك. فن ذو ملامح حقيقية وأعية تدعمه ميزانية ضخمة وجهد كثير يظهران في أدق التفاصيل من اختيار الملابس إلى اختيار شكل الشعر والشوارب إلى

طريقة التصوير عنصراً أساسياً من عناصر الإيهام والعودة إلى الماضي: استخدم المصور في «الصيف الأوليمبي» كاميرا اسكانيا يرجع تاريخها إلى عام ١٩٣١ لتصوير الأجزاء الروائية في الفيلم، بينما استخدم مصور «ملانكة الرحمة» الكاميرا المحمولة وراح يحركها ببطء في لقطات طويلة كما كان يحدث في أفلام الستينات (تدور أحداث الفيلم في عام ١٩٦٥) في ألمانيا. كما يبدأ فلليني فيلمه المدهش الواقع في منطقة الومي بالحلم والحياة في الحلم بصور باللونين الأبيض والأسود تريد أن تكون تسجيلاً للعصر الماضي، من خلال وصول ركاب السفينة إلى الميناء. هكذا يتجلى الماضي للمتلقي ليس فقط في الديكور والملابس والمكياج، ولكن أيضا في أسلوب التصوير وحركة الكاميرا وحركة الأشخاص السريعة المتقطعة داخل الكادر واختيار الإضاءة الباهتة أحيانا، واللونين الأبيض والأسود أيضا أحيانا وغياب الصوت (وكاننا نشاهد فيلما صامتا) ثم ظهوره تدريجيا (كما في فيلم فلليني) أو ظهوره في صورة تعليق، مع اختفاء الحوار والاكتماء بالموسيقى التصويرية المصاحبة (كما في فيلم الصيف الأوليمبي).. ولسنا هنا أمام لقطات أرشيفية يدرجها المخرج في فيلمه لأعطائه صبغة تاريخية ومصداقية ما، ولكننا أمام لقطات صورت خصيصا للفيلم الروائي بأسلوب



انتحار المغنى فى نهاية الفيلم  
(كانت حاره فى نهاية الأوبرا) تأصيلًا  
وتجديدًا لهذه الفلسفة.

## الهرم الفضى والهرم الذهبى

من الماضى يُسقط البعض أحلامهم  
على الحاضر.. والحاضر هو ماتراه فى  
الفيلمين الروسين «الدور» و«أنت  
حبى الوحيد» (أخراج ديمترى  
استراخان) والذى نال جائزة الهرم  
الفضى وجائزة أحسن ممثلة فى  
المهرجان. يقف «أنت حبى الوحيد» فى  
مواجهة فيض الثقافة الأمريكية والحياة  
الأمريكية المتفائلة فى المجتمع الروسى  
اليوم، من خلال أسرة روسية بسيطة  
مكونة من مهندس وزوجته وابنته،  
يحلمون بالسفر الى الولايات المتحدة ثم  
تتكشف لهم حقيقة وهم المجتمع  
الأمريكى فالمرأة الروسية صاحبة  
الأعمال الهائلة فى معقل الرأسمالية  
قادرة على شراء المهندس بالمال والوعود،  
كما يشتريه رجل شاذ فى ملابس امرأة  
(كرمز للتححر الأمريكى). لكنه يرفض  
فى النهاية فكرة السفر ليعود لأسرته  
فى محاولة لرأب التصدعات التى  
أحدثتها السياسات المختلفة فى حياتهم.  
نفس فكرة الرفض هذه نراها فى فيلم  
«الدور» أيضًا حيث يرفض الزوج  
للحاق بزوجته فى أمريكا كما ينجح  
فى إعادة بناء حياته من جديد من خلال

مراعاة الشكل المعمارى للبلدة ببيتوتها  
ودكاكينها وطرقاتها.. كما يظهران فى  
استخدام الكومباراس والممثلين  
الثانويين وتحريكهم، وقيادة الممثلين  
الرئيسيين، وعدم المتاجرة بالقضية كما  
فعل الكثيرون فى الفيلم (عند كل  
معركة فى فلسطين يتوقف الجميع أمام  
الكاميرا ليلتقطوا صورة أخرى دليلًا  
على الكفاح!).

فى «وداها ياعشيقتى» الصينى  
القاويانى الهونج كونجى المشترك  
(إخراج شن كايج) يجتذبنا التاريخ  
أيضا بشكل آخر، حيث تمتد أحداث  
القصة منذ العشرينيات وحتى  
السبعينيات لتروى لنا قصة مغنى  
الأوبرا الصينىة القديمة الذى يمثل  
أصالة الفن فى مواجهة تقلبات السياسة  
والمجتمع فى فترة عاصفة من تاريخ  
الصين. فى هذا الفيلم ينتصر الفن  
وينتصر الموت معا حيث تمتزج الرغبة  
فى الحياة بالرغبة فى الغناء وحيث  
يصعب الخيط الفاصل بين واقع المغنى  
وحلمه المتجسد (أثناء أدائه دور  
العشيق فى الأوبرا) خيطا واهيا  
سرعان ما يتمزق لصالح طغيان العلم  
على الواقع. إنتاج ضخم يجتذبنا  
بالديكور وحركة الجموع وخصوصية  
الغناء الصينى القديم من ناحية  
وبالطابع الأسطورى الذى تكتسى به  
الأحداث الشخصية فى حياة المغنى  
وفلسفة العنف التى تعلو على وجود  
الفرد وتعلو به فى آن واحد، ويأتى



لقائه بامرأة أخرى.

تلك القناعة التي تتجلى في ارتباط الانسان بجذوره وارتباط مصيره بمصير الأرض التي تمتد فيها هذه الجذور نراها أيضا في الفيلم الفلسطيني الحائز على جائزة الهرم الذهبي «حتى اشعار آخر» إخراج رشيد مشهراوي، يظل هذا الفيلم فليما جيدا رغم ما قد يقال عن أهداف الجائزة السياسية، حيث يقدم لنا في صورة واقعية طبيعية صرفة يوما في حياة أسرة فلسطينية من غزة، تقضيه داخل البيت في حظر التجول الاسرائيلي. ما نشاهده حقا في هذا الفيلم هو صياغة بسيطة للرغبة في البقاء والقدرة على الاستمرار رغم الحصار والقمع. ساهم الشكل المسرحي الارسطي (وحدة المكان: غزة/ البيت، وحدة الزمان: يوم كامل كنموذج للحياة اليومية) مدعما باختيارات المخرج والمصور في تثبيت الكاميرا فترة طويلة لمعيشة الملل والعزلة والقهر الذي تشعر به الشخصيات في حظر التجول، ساهم هذا كله في تقديم تصور جديد عن «المقاومة» يختلف عن صور أطفال الحجارة وصور الأبطال المثلثين (الذين تصورهم الأنباء العالمية- وتدعوهم «الارهابيين»!!)، والعنصر الوحيد القادم من خارج البيت هو «خطاب الابن الفاشب»، أما الوسيلة الوحيدة لقضاء الوقت فهي الكلام: والحكي هنا يعوضنا انغلاق الأحداث في مكان واحد، فهناك

ما يحكى عن فتاة صغيرة أصابها الغاز الخانق فماتت، وابنة الجيران التي تلد عند نهاية الفيلم (تحت وطأة ظروف عسيرة) طفلا جديدا يعوض الطفلة التي رحلت ويؤكد على استمرار وصمود هذا الشعب. لا تخرج الكاميرا الا نادرا من البيت لتصور لنا في مشاهد نادرة صورا من القمع الاسرائيلي، لأن الهدف من الفيلم لم يكن استشارة المشاعر الفياضة أو الميولدراما، ولم يكن هدفه اطلاق الشعارات التي تعودناها في «أفلام القضية الفلسطينية»، بل الهدف منه هو مخاطبة عقل المتلقى قبل إحساسه، لذا جاء الفيلم (سينمائيا) محسوبا بدقة وحرص يفتران له إيقاعه البطيء عن عمد.

## المدينة

ومن غزة إلى تونس القديمة يخالطنا نفس الاحساس بالعجز والعزلة وسطوة المكان. غير أن مدينة منصف ذويب في «سلطان المدينة» رغم تلخصها أيضا في البيت/ النموذج الحياتي تتزين بحليها الأسطورية القديمة لتذكرنا بصور من «عصفور السطح» (١٩٩١- فريد بوعدير) وتذكرنا أيضا بإشكالية الانتاج المشترك التي لامجال للحديث عنها هنا. «سلطان المدينة» يوازى بين عجز الرجل (فرج) أمام سطوة الخرافة (حيث تستخدمه النساء كتميمة) يداوين بها مخاوفهن واحباطا تهن



الفيلم من السائق الشيوعى القديم وزوجته ومن رجل السياسة الفاشستى، ومن المرأة المتحصرة الفوضوية ومن الطبيب الرأسمالى الارهابى ومن رجل الاعلام (الاذاعى) متعدد الألوان ، المصالح دائما، ومن الافريقى حامل القنبلة ومن فتاة الليل التى تبكى عند سماع قصص الحب العنيفة، ومن النساء اللاتى يسمعن للتحور من أزواجهن، ومن الأبناء الذين يلجأون للعنف فى محاولة للتحور من السلطة، من كل هؤلاء ومن رجال الأمن وغيرهم ممن تجمعهم وتفرق بينهم طرقات المدينة. يخلط هذا الفيلم بين أنواع كثيرة بوليسية ومليودرامية وكوميديية فى آن واحد، لكنه يظل متسقا مع رغبته فى تلخيص المدينة/ الوطن فى مجموعة من الأنماط التى يمكن تقريبها مع الفارق من أنماط المدينة التونسية (الرجل الداعر، امرأة الليل، الساحر، الخادمة، الفتاة المغلوبة على أمرها، الخ).

## سؤال أخير

هل نجح رضوان الكاشف بانترزاعه جائزة لجنة التحكيم فى مهرجان العام الماضى عن فيلمه الأول «ليه يابنفص» فيما لم ينجح فيه خيرى بإشارة وعلاء كريم هذا العام؟ ليست الإجابة على هذا السؤال عند لجنة تحكيم الدورة الأخيرة. ٦٦

وعجز الفتاة (رملة) أمام سيطرة أهلها على مصيرها. والمدينة القديمة تونس هى القدر الذى لايمكن التخلص منه ولا الهروب الى غيره فهى التى تشكل مصير شخصها وهى التى تحتضن عجزهم ورغباتهم وأحلامهم، ففرج لايسطيع العبور خارج أسوار المدينة التى خبر بيوتها وأزقتها، ورملة لاتستطيع أن ترحل عن المدينة بلا سند فتفقد عذريتها باختيارها البقاء . اثنان من المنبوذين يلصقان بمدينة نبذا التاريخ وتركها لمن يعيشون فيها فسادا.

أما الفساد الحقيقى فهو مانشاهده فى فيلم سيرجيو ستانيو الايطالى الذى تدور أحداثه فى مدينة فى شمال ايطاليا ويحمل عنوانا مثيرا: «لاتنادنى عمر» ! يلحق هذا الفيلم بمالم فللىنى الدائرى المغلق على شخصه وأحداثه كما نراه فى «وتبحر السفينة»، ويصور لنا قصة عبثية يلتقى فيها الجميع بالجميع مصادفة، فى إطار كوميدي بوليسى، يدين من خلاله الفيلم كافة الاتجاهات السياسية والاجتماعية فى المجتمع الايطالى اليوم. فكما يتساءل «العصف الاوليمبي» حول صورة النازية فى ثلاثينيات هذا القرن، يرصد «لاتنادنى عمر» صعود الفاشية الجديدة فى ايطاليا حيث يصبح الاسم العربى (عمر) مصدرا للخوف ومصدرا أيضا للخوف والارهاب. فى مدينة يكتنفها الضباب، يسخر





الادب المصرى فى السينما العالمية:

## «بداية ونهاية» بالمكسيكى

ماجدة موريس

حياة أبطالها ، وان حولها بالطبع الى عمل مكسيكى الملامح فغير الاسماء وأضاف فى التفاصيل ما يؤكد روح العصر وملامح التسعينات ليخرج بفيلم كلاسيكى كبير ، يقدم ملحمة كفاح أسرة متوسطة . يقدر ما يقدم دراما الظلم واقتتاد العدالة الاجتماعية وكل الامراض التى تصيب مجتمعات العالم الثالث وتحولها (كما بدا من خلال الرواية التى إنتجت الفيلمين) الى صور كربونية كابوسية للحياة ، وفى (رواية نجيب محفوظ) يشعر حسنين انه يصرخ فى التيه بسبب فقر أسرته وقلة

فى مهرجان «نانت» السينمائى الدولى لدول القارات الثلاث (افريقيا - آسيا - امريكا اللاتينية) مرحت المكسيك فى المسابقة الرسمية للمهرجان فيلما بعنوان «بداية ونهاية» ولم يكن هناك تشابه فى اسم الفيلم ، مع فيلمنا العظيم «لصالح أبو سيف» ولكنه كان هو الفيلم نفسه أو كانت الرواية التى أبدعها نجيب محفوظ عام ١٩٤٩ وجاء المخرج المكسيكى أرتورو ريبشتاين ليراها سالحة للتعبير عن مجتمعه عام ١٩٩٢ ، وبنفس شخصياتها وأحداثها وخطوط



بالديون، وبالفتات من هنا وهناك، ويعميه الغضب عن الابصار فيصعب انتقامه على خطيئته ناتاليا توا حينما يطلب منها بحسم أن توافق على ما يطلبه أو ليذهب كل منهما لسبيله، وفي مشهد رمزي للقهز المزدوج تفقد (ناتاليا) بكارتها ويفقد هو رغبته. أثر رؤيته الدماء. ويفيق من تلك الحمى التي اجتاحتها بسبب فشله في الحصول على المنحة التي كانت ممر الدخول الى أمريكا التي يحلم بها.. وينفس الأنانية يستمر جابرييل في التعامل مع الآخرين، فهو يرفض الزواج من (ناتاليا) لأنه يبحث عن مستقبل، ويترك أخاه نيكولاس يتزوجها للخروج من ورطة العائلتين، وفي النهاية يتلقى تلك المكالمة التعمسة التي يذهب على إثرها الى قسم البوليس حيث يجد أخته (ميريا) مقبوضا عليها بتهمة ممارسة الدعارة..

## نفيسة المكسيكية وقهر التسعينات

من ناحية أخرى، يبدو التشابه تاما بين (نفيسة) بطلة نجيب محفوظ التي قدمتها بروعة سناء جميل وبين (ميريا) بطلة الفيلم المكسيكي التي قامت بدورها الممثلة لوشيا مينوز (٢٢ سنة) وحصلت على جائزة التمثيل في المهرجان عن الدور، ولكن «نفيسة»

حظها من الحسب والنسب والمكانة الاجتماعية، وهو ما يعبر عنه بطل صلاح أبو سيف (عمر الشريف) برغبته الجارفة في الصعود الاجتماعي والخروج من قاع أت لا ريب، خاصة بعد موت الأب الموظف والانهيار الاقتصادي للأسرة. في فيلم ريشتاين يواجه (جابرييل) (الممثل أرنستو جارديا) نفس الأزمة وهو في مفترق طرق، مجتهد ومتفوق دراسيا وتبدو عليه لمحات من الذكاء الاجتماعي والمهارة تذهله للانطلاق واختراق صفوف طبقة أعلى، ومن ثم انتشارال أسرته ورفعها اقتصاديا واجتماعيا. وكما فعل حستين، يجرب جابرييل مهارته أولا مع جارتها (ناتاليا) ابنة صاحب العمارة الثرى والرجل الذى يساعد الأسرة والذى أتاح للشباب وأخيه الأكبر (نيكولاس) فرصة التدريس لابنته وابنه حتى يؤمن لهما عملا مؤقتا. وبالرغم من مشاعر نيكولاس الصادقة تجاه ناتاليا (كمال حسين في الفيلم المصرى مع أمال فريد) فإن شقيقه الوسيم يقتنص مشاهرها، وتدور الأحداث كما نعرفها في الرواية وفي الفيلم مع إضافات عصرية، فجابرييل ينجح بتفوق ويبقى أمله الأكبر في التخصص في المحاماة (وليس الشرطة) معقودا على منحة مؤسسة (فورد) الأمريكية التي يحصل عليها الاوائل، ولكنها تتخطاه الى من هو دونه اجتهدا يسبب النفوذ والمحسوبية، فينسحب الشاب الذى تعلم





المكسيكية أصغر سناً من المصرية، تبدو ملامحها كملاصع الغالبية من نساء تلك البلاد، بلا أية إضافات مميزة في الملابس والحركة والاكسسوار وحتى الماكياج، وتبدو هي أصغر من سنّها كثيراً كتلميذة وهو ما كانت عليه عندما توفي والدها وأخرجتها أمها من المدرسة وطلبت منها معاونتها من أجل الأسرة بعد أن فقدت العائل. تعمل (ميريا) خياطة، على ماكينة متيقة مثل نفيسة، وتلتقى وهي تشتري احتياجات الأسرة بمن يفازلها ويلعب على أوتار رؤسها وهو الخباز الشاب سيزار (صلاح منصور. في

فيلمنا) وتقيم معه علاقة ويغمر بها، وتعلم فيما بعد أنه يستعد للزواج من أخرى، فتذهب إليه لتحاسبه، كما حدث مع نفيسة، لكن الحساب هنا بلغة التسعينات وأسلوبها، حيث تتشاجر (ميريا) بعنف مع (سيزار) ويتضاربان ويطردها وهو يعايرها أنه، لولاه، لما التفت إليها رجل فهي دمية، وفي تلك اللحظة عندما تخرج مهزومة يتلقفها أحدهم الذي كان يرقب الحكاية في تلك المنطقة الشعبية، فيستدرجها إلى حيث يفتصبها، ويحولها لموس عندما يدفع لها نقوداً، وهي تنقله منطوية في مشوار (ميريا) أضافها



الفيلم المكسيكى بتلك اللقطة السريعة التى يتوارى فيها الجنس وراء المعنى العام للقهر والاستغلال والتشوه الذى نال من شخصية الفتاة فدخلت ضمن طابور الساقطات مثل نفيسة، لكننا هنا، ومن خلال رؤية كاتب أو كاتبة السيناريو اليحيا جارتيا ويميو الملائمة لهم، نراها بين فتيات الرصيف، بملابس قصيرة تلائم (المهنة)، وبشكل ينقل إلينا حجم السقوط واتساعه وبعدها يكتشف الاخ الامر عندما يستدعى بعد القبض على اخته للقسم حيث ينهال عليها ضربا، ثم يتوقف ويطلب منها أن تستر نفسها، ويتداعى أمامه كل ما قطعته من خطوات هو وأسرته، ويتذكر كيف ألهب الجميع بسيطاً أنانيته ثم تردت إليه تلك الانانية وتطفح فيحدث أخته عن المار والخراب الذى سببته للأسرة ولستقبله فتخبره أنها لن تفعل هذا، وتأخذه لبنمسون ترتله وفي غرفة تستلقى أمامه وتقطع شريانها، ويتركها وقد أصابه الصراع النفسى بهذيان فيعدو بلاءه الى أن يقتل نفسه فى حمام رجالي.

## نيكولاس.. الابن المطيع

لجا مدير التصوير والاخاء كلوديو ووشتا الى إضفاء طابع القتامة على الصورة، وغلفها به طوال الفيلم، بحيث

بدا هذا الاختيار جزءا من تعمد إبراز روح المأساة التى شاعت من خلال خطوط الدراما المتشابكة لأفراد الأسرة، وأبرزها خطأ (جابريل) و(ميرويا)، بالإضافة لقصة نيكولاس الذى عمل بالتدريس فى مدينة بعيدة ليُرسل للعائلة تقودا، وهناك فى تلك المدينة سكن لدى أرملة تعيش مع أبيها المريض، وتقاربت قلوب الاثنين، وأوشكا على الزواج لولا أمه التى سارعت واقتلعت ابنها من المدينة لأن الأسرة ليس لديها بديل. ثم زوجته من (ناتاليا) حلا لإشكال أخيه معها، فهو ذلك الابن المطيع، الوديع، الذى ينكر ذاته دائما كما قدمه الفيلم المصرى، أما (جواها) الاخ الأكبر الذى أدى دوره فريد هولى عندنا، فيحافظ أيضا على خط الشخصية مع إضافات العداثة مثل لجوئه للاتجار فى البودرة بعد فشله كمعلم، وعيشته عالة على صديقتة الرقصة، وفى لحظة لا تجد مكانا أميناً غير بيت أمه الذى تركه منذ البداية، فيطلب منها بإلحاح أن تحفظ لديها أمانة، تكتشف المرأة أنها بودرة فتفرقها فى حوض المياه بذهر ويكون هذا سببا فى محاولة القضاء على (جواها) الذى يذهب إليهم مسفوك الدماء لكن جابريل يرفض (تماما كعسكس) وينتهى به الامر للخروج من البيت من جديد..

هناك أيضا تلك الشخصية الهامة فى رواية نجيب محفوظ، شخصية



العالم الثالث بكل المقاييس صنعته مخرج  
يجيد التقاط الأدب الملثم لرؤياه، وقد  
بدأ حياته بفيلم عن رواية (لجابريل  
جارسيا ماركيز) ولعله - أى الفيلم  
وعلاقته بنا- يثبت من جديد أن عالمية  
الأدب هى فى تعبيره عن محليته، كما  
أن عالمية السينما هى فى تعبيرها عن  
محليته، وقد حصل الفيلم على الجائزة  
الذهبية لمهرجان (مان سياتين)  
السينمائى الدولى فى أسبانيا فى  
أكتوبر الماضى، ثم على جائزتى  
التمثيل والموسيقى فى مهرجان  
القارات الثلاث فى نانت، بالإضافة الى  
جائزة ثالثه تقدمها المدينة نفسها من  
خلال لجنة من مثقفىها. وبالمقارنة بينه  
وبين الفيلم المصرى يبدو الأخير أكثر  
بلاغة درامية وشعرية، كما يبدو ممثلونا  
أكثر تلقوا فى الأداء، ولكن هذا لا يقلل  
من قوة الفيلم المكسيكى، وحضور وأداء  
ممثليه، وامكانياته الانتاجية، وإن  
اثقلت التفاصيل الكثيرة مساره فبدأ  
بطيئا فى بعض المواضع، شديد القوة  
والاقناع فى مواقع عديدة.. ولعل انتاجه  
هو الدليل على أن السينما عندنا  
مقصرة تجاه أدبنا، كما وكيفا. وحتى  
لا نلقى باللوم على السينمائيين وحدهم  
فنظلمهم، فإننا لانكون مبالغين إذا  
اعتقدنا أن خروج فيلم كبدية  
ونهاية الآن يصبح صعبا عندنا فى  
وجود رقابة هذه الأيام.. ومن حسن الحظ  
أن هذا الفيلم العظيم قد تم انتاجه فى  
زمن آخر.. وظروف سينمائية أخرى.

الام التى قدمتها الفنانة الكبيرة  
أمينة رزق، وقدمتها فى الفيلم  
الجديد (جوليتيا ايجوارولا) وهى  
ممثلة مكسيكية معروفة، أعطت لدورها  
ملامح مميزة منذ اللحظة الأولى التى  
توفى فيها الأب وجمعت الأبناء  
وأعلنتهم بالكارثة، فعلى مدار الفيلم  
الطويل (١٦٠ دقيقة) استطاعت هذه  
الفنانة من خلال أدائها ولامحها أن  
تثبت فىنا مشاعر الترقب تجاهها  
وانتظار تلك اللحظة التى تنهار فيها  
برغم مقاومتها العنيفة ومحاولتها  
الحفاظ على الأسرة. فى فيلم صلاح أبو  
سيف كانت أمينة رزق تقاوم  
بكبرياء مع ميل واضح للاستسلام للقدر  
والتسليم بالقضاء، وفى فيلم  
رهبثاين كانت مثيلتها تقاوم بنفس  
الكبرياء ولكن من خلال استعداد  
للاشتباك مع الحياة والأشخاص. فى  
الفيلم المصرى كان حسيين يميز نفسه،  
عن أخوته ويسمى للتفوق وحده، وفى  
الفيلم المكسيكى كانت الأم وراء دفع  
جابريل للامام وتفضيله باعتباره منقذ  
الأسرة القادم. فى فيلمنا كانت الأسرة  
مسلمة وفى فيلمهم أسرة مسيحية  
ومجتمع كاثوليكي، ولكن تشابه هموم  
الواقع فى إطار الابداع الأدبى يتجاوز  
اختلاف الديانة والبلد والقارة بأكملها،  
لنكتشف من خلال السينما أن الانتماء  
للعالم الثالث هو حقيقة وليس شعارا،  
بقدر مايصبح الانتماء للعالم الأول  
حقيقة أخرى حاسمة. فهذا فيلم عن





رسالة مفتوحة إلى حلمى سالم

## حول شعراء السبعينيات

د. ماهر شفيق فريد

وما لا يستحق غير الإهمال (أبو عوف).  
لم يكتب حلمى سالم رداً على  
مقالتي، ولكنه فى لقاء شخصى بيننا  
سألنى أن أوضح بعض النقاط فيها،  
وتركزت إسئلته على ثلاثة أمور: ما الذى  
أعنيه (قلت له هذا شفوياً ولم يرد فى  
المقالة) بانى من أنصار الحداثة  
الكلاسيكية؟ أو لم يسبق أن ردد جيل  
سابق من النقاد المأخذ التى أخذتها على  
شعراء السبعينيات من غموض وذاتية،  
الخ... وذلك حين ظهر شعر صلاح عبد  
الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى لأول  
مرة فمالى أقبله ولا أقبّل هذه

أثارت مقالتي المسماة «وقفة مع  
شعراء السبعينيات» المنشورة فى  
«أخبار الأدب» ١٩٩٣/٩/١٢ عدداً من  
ردود الأفعال إذ نشرت على صفحات تلك  
المجلة (أم أقول الصحيفة؟) ثلاثة ردود  
عليها هى على الترتيب: «تمزيق  
الملابس» لمحمد مستجاب» (١٩٩٣/٩/١٩)  
«محنة نقاد الشعر» لأمجد ريان  
(١٩٩٣/٩/٢٦). «كيف نفهم قضية شعراء  
السبعينيات» لعبد الرحمن أبو عوف  
(١٩٩٣/١٠/١٧). ومن هذه الردود ماهر  
جاد يستحق المناقشة (أمجد ريان)  
وما هو مزيج من الجد والهزل (مستجاب)



مزاج شعراء السبعينيات- يمثلها الداديون والسرياليون وشعراء الالتزام السياسي ( بدرجات متفاوتة) من الحداثيين: لوركا ونيرودا وبرخت وإيلوار وأراجون وأودن ورتسوس. فهؤلاء ثوريون في الشكل والمضمون جميعا. والتفجير الذي يحدثونه في عالم اللفظ لايفصل عن التفجير الذي يريدون إحداثه في البنى السياسية والاجتماعية ، والعلاقات الشخصية ونظم الحكم، وآلات العيش.

وهذه هي الحداثة التي أرفضها لأسباب- لامجال هنا لشرحها- منها ماهو أيدئولوجي ومنها ماهو جمالي.

ويقول حلمي سالم: ما بالك ترفض صفات الغموض والذاتية في شعرنا، ولا ترفضها في شعر صلاح عيد الصبور وحجازي وغيرهما؟ وأقول : ليس غموض الستينيات كغموضكم. فالغموض في حد ذاته خاصة شعرية ملازمة لكل فن يرمى الى استكشاف أغوار النفس، وحقائق الكون، ونقاش المجتمع. ولكن ثمة فرقا بين غموض شفيف، إذا جاز التعبير، يفصح عما وراءه بعد جهد- كثير أو قليل- من جانب القارئ، وغموض هو أشبه بستار صفيق يقيم حواجز لاسبيل إلى اجتيازها بين الشاعر والمتلقى. إن غموض شعر الستينيات من النوع الاول، وغموض شعر السبعينيات من النوع الثاني.

انظر الى هذه الأبيات من قصيدة

الخصائص في شعر السبعينيات؟ وكيف يجوز أن أقارن شعراء السبعينيات بشعراء من عصور سابقة مثل طرفة والمتنبى؟

وحلمي سالم- إلى جانب كونه شاعرا وناقدا بارزا- مدير تحرير مجلة «أدب ونقد» والمشرف على الصفحة الأدبية بجريدة «الأهالي». ورغم اختلافنا سياسيا وفكريا حول أغلب المسائل فاني أسجل هنا أنه بلغ من السماحة الفكرية ورحابة الصدر ما جعله يدعموني مشكورا للكتابة في هذين المنبرين، وقد كتبت فيهما فعلا، ونشرلى على صفحات «الأهالي» (١٣/١٠/١٩٩٣) قولى إنى «عدو لليसार من قديم، لا يكاد يتفق فى شئ مع أغلب كتاب «الأهالي» أو «أدب ونقد» أو «اليسار».

فيما يخص تساؤله الأول: هناك- فى تصورى - حداثتان وربما أكثر. الأولى هى ماأدعوه بالحداثة الكلاسيكية، ويمثلها - فى الشعر الانجليزى- و.ب.بيتس وت. س. إليوت وإزرا باوند. فهؤلاء الرجال ثوريون فى الشكل، محافظون فى المضمون. إنهم يستخدمون أكثر الأدوات التقنية جرأة ولكن فكرهم السياسى والاجتماعى بعيد عن أن يكون ثوريا. هذه هى الحداثة التى أنا من أنصارها، وهى - بمعنى من المعانى- أقرب الى الكلاسيكية القديمة التى كانت ثمرة عقائد راسخة ومجتمع ثابت ثباتا نسبيا.

والحداثة الثانية- وهى أقرب الى



أحمد طه المسماة «سعدى يوسف (٢)»  
من ديوان «الطاولة ٤٨»:

«هذه الخرق استسلمت لجيشى إليها،  
فأسلمت لحمى تجاوبيفها  
وانتظرت، إنها آفة الأقربين من  
الموت، عرس الذى هو فى السماء .

يصلى ويفتخ كل المراثى التى  
كاتبتنى، وهياتها للدخول ، وهياتها  
للمجاعات قبلى...»

هذه أبيات غير قابلة للشرح وذلك،  
ببساطة، لأنها غير قابلة للفهم. إن  
البنية الشعرية هنا جسم مصمت، مقفل  
على ذاته، لاتنتفتح قنوات الاتصال بينه  
وبين الخارج، إنها كالمونادة الليبنتزية:  
بلا أبواب ولانوافذ. كل لغة إشارة  
وإحياء معا، وفى الشعر تكون للإحياء  
الغلبة. هذا حق. ولكن هذه الأبيات  
إحياء خالص بلالب إشارى. إنها مجموعة  
صور تدور فى قضاء النص دون أن  
توجد قوة الجاذبية- المعنى النثرى-  
التي تشدها إلى نواة صلبة.

هذا شعر لفظى بالمعنى السئ  
للكلمة: فخاوية اللفظ تنفى المعنى من  
حدود القصيدة.

هذا هو الغموض السئ.

والآن انظر إلى هذه الأبيات من  
قصيدة صلاح عبد الصبور «مذكرات  
الملك عجيب بن الخصيب» (من  
ديوانه «أحلام الفارس القديم») والمفروض  
أنها من قصائده «الصعبة».

«هل ماء النهر هو النهر؟»

«سقراط.. بحق حين تجرع كأس

الموت وماقر؟»

«الميت يحس دعاء الأهل إذا ما أودع

فى القبر؟»

«المرأة فح منصوب، واحفظ وعظى

إن جئت لديها،

لاتأمنها حتى لو جعلت قرش منامك

نهدبها أو فخذبها»

إن الصعوبة هنا تزول متى أدرك

المراء- ولايفترض فى قارئ الشعر

الحديث أن يكون جاهلا- مجموعة

المقولات الفكرية ومنظومة الأساليب

الفنية التى تكمن وراءها، فالبيت

الأول- كما أوضح الدكتور لويس موهض

فى تعليقه على القصيدة- يطرح أخطر

سؤال فى تاريخ الفلسفة: هل ماء النهر

هو النهر؟ أو بكلمات أخرى- هل المظهر

هو الحقيقة أم أنهما أمران مختلفان؟

هل النهر هو هذا الماء الذى تتفرق

موجاته أمامى، وأسمع خريره، وأمس

ذراته من الهيدروجين والأكسجين فى

حالتها السائلة، أم أن له جوهرأ آخر

خبينا لاتدركه الحواس؟ والبيت الثانى

إهابة بواقعة تاريخية معروفة هى

شرب سقراط- مختارا- سم الشيكرا

كما وصفه أفلاطون فى محاورة

«الدفاع» . والبيت الثالث ينقل مرجعة

الإشارى الى المعتقدات الدينية الشعبية

وعالم الخرافة الفولكلورى. أما بقية

الأبيات فأشبه بمحاكاة ساخرة لنصائح

الوعاظ وتحذيراتهم من كيد النساء

(حديثا حدثتنا سلوى بكر عن كيد

الرجال!) على نحو ما نجد فى كتاب الف





للفنان «خوان ميرو» -حفر بالطباعة المائية-

أنه بنية واحدة متكاملة ، وأن على الناقد أن يتزود بالنظرة التاريخية والشاملة التي تجعله يبسط كافة الآداب من مختلف العصور على المائدة، وكأنها خريطة مفتوحة، متزامنة بمعنى من المعاني . وقبلنا إننا بحاجة الى معدة يمكنها أن تتمثل كلا من هوميروس وفلوبير. ومن هذا المنظور التاريخي بدا لي انجاز عصرنا الشعري أدنى من انجاز عصور سابقة.

وللشاعر الناقد حلمي سالم تقديرى واحترامى.

ليلة وليلة، والسير الشعبية، والحكايات والحواديت، وعشرات النصوص من الأدب العربى.

حين يدرك القارئ هذه القوى المتفاعلة فى النص تتبدد الصعوبة كما يتبدد الندى تحت أشعة الشمس.

وفيما يخص تساؤله الثالث فمن المشروع تماما فى رأى أن تقارن بين شعراء السبعينيات وشعراء الجاهلية أو شعراء العصر العباسى الثانى أو أى عصر آخر. لقد علمنا إزرا باوند وإليوت أن ننظر الى الأدب العالمى على



## نبض الشارع الثقافى

ندوة «المثقفون والدولة»:

توفيقية علي مبارك

تزغلل عيون المثقفين

إعداد : مجدى حسنين

وكل يفنى على ليله، دون أمل فى لقاء  
أو تقارب. ينقذنا من هذا الفراغ  
اللامتناهى ويوجد حلا لحوار  
الطرشان».

وربما فى هذا الإطار تكمن أهمية  
الندوة الموسعة، التى عقدها المجلس  
الأعلى للثقافة فى الفترة من ١٤-١٦  
نوفمبر الماضى، بمناسبة الاحتفال  
بالذكرى المئوية لرحيل رائد التحديث  
فى مصر «على مبارك» (١٨٢٣-١٨٩٣).  
التي وقفت على مكمن المشكلة، فى  
طبيعة الدور الذى يقوم به المثقف،  
وعلاقته بالسلطة.

ويمثل «على مبارك» نفسه-

ازدهمت الحياة الثقافية المصرية  
الشهر الماضى بالعديد من المؤتمرات  
والندوات والمهرجانات، لتثبت بحق-  
أن القاهرة هى «أم المؤتمرات» فى  
الدنيا وأنها على كثرتها لا تفنى، ولا  
تسمن من جوع.

فألوجه ذات الوجه، والمتحدثون  
نفس المتحدثين، حتى المتابعون لكل هذه  
المؤتمرات، هم نفس المتابعين، بل كاد  
البعض يظن أن الكلام كله أصبح مكررا  
معادا، وكأننا ندور فى حلقة مفرغة، أو  
دائرة جهنمية لانهاية لها ولا خلاص  
منها، مؤداها أن المثقفين فى جانب،  
والسلطة فى جانب، كل يؤذن فى مألطة،





اتبعها ، في أن يظل متواجداً على الساحة الإدارية والسياسية المصرية ، بامتداد عهود متوالية تلك الصيغة التي ما زالت تزغلل أمين بعض المثقفين المصريين في تسعينات القرن العشرين ، لإنجاز - على أقل تقدير - نصف ما أنجزه «علي مبارك»

### المثقف والدولة والجماهير

وكان د. مصطفى الفقي هو أول المتحدثين في هذه القضية ، فأثر أن يتناول الموضوع ، دون الارتباط بحياة «علي مبارك» والتأريخ له ، ولذلك فهو يرى أن علاقة المثقف بالدولة عموماً ، هي مرادف مباشر لعلاقة المثقف بالسلطة والجماهير في وقت واحد ، سواء كان ذلك في مصر ، أو في غيرها من دول مرت بنفس مراحل التحديث ، وواجهت نفس التحديات ، واقترب المثقف أو ابتعاده عن السلطة أو الجماهير ، تحدده في الغالب أسلوب تقييماً لدور المثقف ، ولدور الثقافة -

بصدق - نموذجاً مدهشاً لهذا المثقف الذي تمايش مع أنظمة وعهود مختلفة ، وهي القضية المحيرة في شخصيته على حد قول د. يونان لببيب رزقي .

وقد ناقشت الندوة سبعة عشر بحثاً ، تقدم بها متخصصون في المجالات التي أبدع فيها «علي مبارك» ، سواء على مستوى العمران أو الري وشق القناطر ، أو السكك الحديدية ، أو الكتاتيب أو دار العلوم ، أو المكتبة الوطنية ، إلى دوره الكبير في تأسيس التعليم الحديث في مصر . وما يهمنا هنا - هو الإشارة إلى الجلستين اللتين خصصتهما اللجنة المنظمة للندوة ، لمناقشة قضية «المثقف والدولة» . أدار الأولى د. يونان لببيب رزقي وأدار الثانية د. جابر مصفوق ، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة .

ولا خلاف على نجاح «علي مبارك» في الصيغة التوفيقية المدهشة التي



يختلف عن «العقاد» المفكر فحسب الولاء المزدوج لا يجب أن يكون على حساب المثقف.

وثانية القضايا التي تعرض لها د. الفقى هي قضية الانتماء الطبقي.

وتأثيره على دور المثقف في المستقبل، مؤكدا أنه لا يمكن محاسبة عبد الله النديم بنفس المعايير التي يحاسب بها «أحمد شوقي»، وإن كان هذا لا يلقى التأثير الطبقي على توجه المثقف، لكن استقراء تاريخ مصر الحديث، يؤكد أن الصعود الطبقي للمثقفين المصريين من أبناء القرية بالذات، لم يكن بالضرورة انفصالا عن جذورهم الأصلية، والأمثلة عديدة: طه حسين وأحمد لطفي السيد وآخرون.

وثالثتها: هي دور المثقف في الحياة السياسية ومعايير الانصاف عند د. الفقى في هذه القضية، هو محاسبة المثقف بمعايير سياسية يختلف عن المعيار الثقافي، ولذلك يرى أن «العقاد» السياسي يختلف عن «العقاد» المثقف، بسبب أن «إحسان عبيد الدوس» السياسي عنده أهم وأفضل من «إحسان عبيد القدوس» المثقف والأديب، ويتخذ من ثورة يوليو نموذجا بارزا لتوضيح العلاقة بين المثقف والسياسة فإذا كانت الشرعية الثورية بدلا عن الشرعية الدستورية وهي الشعار الذي رفعتة ثورة يوليو، أدى إلى انقطاع في المسار الطبيعي للتطور الثقافي للحياة في مصر، ففي نفس الوقت،

عموما- في تاريخ مصر الحديثة، وتأثيره في مجريات الحياة السياسية والاجتماعية، وربما أيضا في تحديد مسار المستقبل، بالقياس على أوضاع سابقة.

ووقف د. الفقى على عدد من القضايا أولاها أن حسم قضية الولاء المزدوج من جانب المثقف تجاه كل من السلطة الجماهير، يخضع لرؤية أخلاقية تبعده من الموضوعية ونضرب المثل هنا بـ «رفاعة الطهطاوي» الذي ذهب إلى فرنسا مبعوثا للوالى، لكنه عاد ليقدّم للجماهير الشرارة الأولى في حركة التنوير الحديث، وكذلك الأمر بالنسبة «لعلى مبارك» بل إن نموذج «أحمد شوقي»، يصدق في هذا المجال، فهو تاريخيا كان شاعر القصر، لكنه بعد فترة معينة إنحاز إلى صفوف الجماهير، وأصبح واحدا من شعراء الحركة الوطنية، الأمر الذي يؤكد عدم وجود تقسيم جامع مانع، يضع حدودا مضبوطة للعلاقة المزدوجة بين المثقف وكل من السلطة والجماهير، بل هي علاقة تبادلية، لا تمكنا من وضع بعض المثقفين جانب السلطة، والبعض الآخر جانب الجماهير. ويوجد في التاريخ المضرى العديد من التمازج التي بدأت في اتجاه وانتهت في اتجاه آخر، كما هو الحال مع «سعد زغلول» الذي بدأ حياته خطيبا بالتوديع «للورد كرومر»، وانتهى إلى مفجر لثورة ١٩١٩. كما أن «العقاد» السياسي



وفى ظل أولويات الثورة، اتخذ المثقفون المصريون من الثورة موقفا مؤيدا فى غالبه، بل تحولت الأقلام لتكتب بشكل تطويعى لتبشير بترتوجها الثورة الاجتماعية والثقافية فى مواجهة تيار سابق على قيام هذه الثورة.

ورابعها: هى عزلة المثقف، وهى فى نظره، «الفقى لا زالت من أبرز الآثار السلبية للعقود الخمسة الماضية فى تاريخ مصر الحديث فعندما يشعر المثقف بنوع من المعاناة الذاتية والاعترا ب من الواقع، ويدرك أن قانون الانتخاب الطبيعى لا يمارس مفعوله، وأن الإثابة لا ترجع إلى القدرات الفكرية أو الشخصية، وإنما لمعايير أخرى، قد تصل إلى الثقة، أو الاقتراب من مركز قوة معين. فى ظل هذه الحالات تعددت أنواع المظالم فى تاريخنا الثقافى، للذين لم يأخذوا حقهم، وفى المقابل نجد الكثير من المثقفين الذين يشكلون نماذج جوفاء أخذوا أكثر من حقهم، لقد رتهم على تقديم أنفسهم فى ظروف معينة يمر بها المجتمع المصرى. وقد أدى هذا إلى عزلة حزينة للمثقف المصرى، دهمته إلى الانزواء والابتعاد، لدرجة أننا مازلنا نعانى فى مصر من اختيار المثقف طواعية - لنوع من النقى الاختيارى. ولدينا نماذج عديدة لحالات من الانزواء الشخصى والابتعاد الإرادى عن الحياة العامة والتقوق، وحينما تفقد الحياة العامة مثقفا، فهى تفقد ركنا إيجابيا من ظواهرها، ويكاد

يكون نموذج «نجيب محفوظ» وحيد بابيه لأديب ومثقف مصرى مرموق اعتزل الحياة السياسية بتكوينه وطبيعته الشخصية، ومثل هذا النموذج لا يتكرر كثيرا، وإنما الثابت - شئنا أم لم نشأ - هو القدرة على تسويق الفكر والثقافة لشخص معين.

وخامستها: هى أن الثقافة وهى بحركة التاريخ، ولذلك يلوم «الفقى» المثقف الذى لا يستطيع أن يوائم نفسه مع الظروف الطبيعية التى يمر بها مجتمعه، وإذا كان «د. الفقى» فى النقاط السابقة، قد أخذ على عاتقه الدفاع عن المثقف المصرى، فهو فى هذه النقطة يأخذ بالشدة، حتى لا يتصور المثقف أن الظروف سوف تائيه على النحو الذى يريده، وكما يوجد نوع من النضال الطبقي، هناك - أيضا - نوع من النضال الفكرى، ولذلك - فإن أصحاب النضال الفكرى، والمهمومين بحركة الجماهير، والذين يفرطون مواقفهم وبصماتهم يصلون فى الغالب إلى ما يريدون،

وسادستها: تاريخ المثقف المصرى، الذى يراه د. الفقى جاء فى حاضن الأزهر الشريف، بل إن المثقف كان يعنى حتى فترة قريبة رجل الأزهر، فكان هو الوسيط الطبيعى بين الجماهير والسلطة، مما أكسب المثقف المصرى دورا حساسا ومؤثرا فى مطلع القرن الماضى. فهل مازالت نشأة المثقف



المصرية في حضن الأزهر تترك رواسب في مطلع المثقف المصري لدور ما؟ وهل البداية لحركة المثقفين في مواجهة السلطة، ظلت حتى الآن تعطيتهم، بين وقت وآخر، نوعاً من الاهتمام بالجانب الدينى؟ هي أسئلة تحتاج إلى العديد من الأبحاث للإجابة عليها، هذا في الوقت الذي كان فيه «نجيب محفوظ» هو الأديب الوحيد الذي لم يكتب في الإسلاميات، كما فعل كتاب هذا القرن، بينما ظل في كل حياته، كاتبا مصرياً علمانياً، يؤمن بالتعددية، وينطلق من الحارة المصرية، فما الذي أعفى نجيب محفوظ من هذه السمة التي ترسخت لدى غيره؟ وهل النشأة الأزهرية للجيل السابق تركت هذه البصمات؟

وسابقتها: طموحات المثقفين وأثرها على تشويه دورهم في الحياة العامة، ولنا أن نذكر كثيراً من ألعيب المثقفين الذين افتقدوا الأمانة الثقافية والفكرية في توجيه الضباط الأحرار في بداية ثورة يوليو ١٩٥٢، على نحو أدى إلى أن يتبؤ بعضهم مواقع معينة على حساب المصلحة العامة، ولا يشير د. الفقي» الي رموز بعينها ولكن يشير الى حالة من النكوص الأخلاقي في أدوار بعض المثقفين في مراحل معينة من التاريخ المصري.

وثامنتها: علاقة المثقفين بالمؤسسة العسكرية في مصر، والمؤكد أن هناك حساسية - يجب أن نعترف بها - عند الحديث عن هذه العلاقة، فدائماً نلتفت

المؤسسة العسكرية - وربما في العالم الثالث- بكثير من الريبة والإقلال، لصركة المثقفين، ربما لاختلاف طبيعة المجتمع العسكري عن المجتمع المدني، وكذلك إختلاف التعليم بين المجتمعين. لكن الاحساس الدائم هو أن المثقفين في نظر المؤسسة العسكرية، يتحدثون كثيراً ويفعلون قليلا، وأنهم مجرد ديكورات للمجتمع، وأن الاستغناء عنهم، قد لا يؤثر في حركة المجتمع نفسه وهذه بالطبع نظرة ضيقة. سيطرت على بعض العسكريين في مراحل معينة من تاريخنا.

وتأسعتها: القلق من معاناة المثقف المعاصر، ولو نظرنا الى جيل «د. الفقي» - على حد قوله- وهو الجيل الذي تفتحت حياته على سنوات الهزيمة العسكرية، وما تبعها من نتائج سياسية، فهذا الجيل شعر بأحباط تصور معه أن الثقافة سلعة غير رابحة، وأن التشبث بالسلطة ولو بذيولها، قد يكون أفضل، من التعامل مع الثقافة، ويشير الى أن كثيراً من المثقفين يدخلون في مرحلة من البيات المستمرة، للخلاص من حياة يشعرون معها بالاغتراب.. فهل يظل واجب المثقف المصري في مواجهة السلطة، هو نفس الدور الذي مارسه «على مبارك» خلال عهود مختلفة؟ وهل يجب أن يعزل نفسه عن التيار السياسي السائد والحياة العامة ليظل عطاءه مستمراً بغض النظر عن طبيعته النظام

وثامنتها: علاقة المثقفين بالمؤسسة العسكرية في مصر، والمؤكد أن هناك حساسية - يجب أن نعترف بها - عند الحديث عن هذه العلاقة، فدائماً نلتفت



السياسى السائد؟ وهل يجب أن نحاسب عطاءه وفقا لاقترابه أو ابتعاده من السلطة؟ أم يظل على المثقف أن يحمل درجة من صلابة العطاء التي لا تتوقف عند حد؟

### مثقف يعنى : رافض

وربما كانت أهمية ما طرحه د. الفقى فى محاضرتة بهذه الندوة ، هى السبب وراء الإشارة الى معظم ما ذكره وفى هذا الإطار يركز المفكر د. فؤاد زكريا ، على الجانب الفلسفى للعلاقة بين المثقف والسلطة. مشيرا إلى أنه لن يتأثر كثيرا بالدعوة التى وجهها المجلس الأعلى للثقافة-كجهاز من أجهزة الدولة-فى حديثه عن هذه العلاقة ، وأن طريقته فى المعالجة لن تختلف عما لو تحدث فى مقر متواضع ، من المقار القليلة التى بقيت فى أيدي المثقفين المصريين.

وفى سعيه لإيجاد تحديد دقيق لكلمة « المثقف » من حيث المفهوم والماصدق ، أوضح د. زكريا أن المفهوم هو المعنى أو المعانى التى تفهم من اللفظ ، والماصدق ، هو ما يصدق عليه اللفظ ، أي الأفراد أو الفئات التى يطلق عليها . والمعنى الذى نستخدم به الآن كلمة المثقف ، معنى مستورد- رغم نفوره من كلمة مستورد- فالكلمة تشير إلى فئة اجتماعية ، لها سمة معينة ترجع إلى ما هو معروف بـ « الأنجلجنسيا » الروسية الذى استخدم خلال القرن التاسع عشر ، ثم انتقل إلى سائر

اللغات ، حاملا معه على وجه التقريب ، نفس المعانى التى كان يحملها فى ظروف روسيا خلال هذه الفترة ، وكان الشرط الأول لمن ينتمى إلى هذه الفئة ، هو أن يكون مهموما بمشاكل المجتمع ، ولا ينعزل بفكره عن الشأن العام ، وكان طبيعيا أن يتخذ هذا الاهتمام بالشأن العام ، شكل الرفض والتمرد ، وخاصة على سلطة الدولة ، وما يزال هذا المعنى قائما فى الأذهان حتى الآن . بل إن وجود هذا المعنى فى أذهاننا ، هو الذى يؤدي إلى استبعاد الأزهرى المتبحر فى الدين والثقافة الإسلامية ، من مناقشة مشكلات الثقافة والمثقفين فى معظم الندوات ، بينما قد يسمع بحضور العامل النقابى ذى الموقف السياسى ، حتى لو كان أقل من ثقافة من الأزهرى . والفكرة الضمنية وراء هذا الاستبعاد ، هى أن الأزهرى -بحكم تراث الطويل- غير متمرد ، وأن علاقة الطاعة والمسايرة التى تربطه بمعظم المواد العلمية والنصوص التى يدرسها تؤثر فى نظرتة العماسمة للأمور ، وبالتالي فى موقفه تجاه سلطة الدولة ونفوذها .

ويمثل د. فؤاد زكريا اختلافه مع المفهوم الذى طرحه د. مصطفى الفقى حول الأزهر ، وكونه مركزا للإشعاع المباشر ، خاصة أن الفترة التى قام فيها الأزهر بهذا الدور ، وهى فترة القرن التاسع عشر ، لم تكن توجد فيها



سلطة أو سلطات أخرى، يخضع لها دون نقد أو تساؤل، ولذلك ينبغي التأكيد على أن تمرر المثقف على السلطة، ينسحب على كل سلطة أيا كانت، كما أن الموقف الفكري النقدي يسرى عنده على جميع المجالات، ولا يتوقف عند حدود أي مجال بعينه.

وبطبيعة الحال، فإن هذا الموقف النقدي المتمرد إزاء السلطة في عمومها، وسلطة الدولة بوجه خاص، يتسع هامشه بقدر ما يكون المثقف بعيدا عن جاذبية هذه السلطة، ويضيق أو ينعدم بقدر ما تنشأ ظروف تؤدي إلى اقترابه منه.

ولذلك تربط الباحثة هالة مصطفى بمركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية - بين تشدد الدعوات السلفية في المجتمع، وتشدد الدعوات إلى الانغلاق، وأن المقارنة دائما ما تتم بين القضايا التي يطرحها المثقفون المصريون اليوم، وتلك القضايا التي طرحت على أيدي رواد التنوير، مما يدل على وجود فترة انقطاع، ليس بسبب غياب دور المثقف، ولكن بسبب اختلاف التوجه، وغياب المشروع التحديثي الأول.

وترى أن الحل يمكن في إعادة ترتيب الأولويات، وأن يكون الفرد هو أساس الاهتمام، وأن يبادر المثقف إلى خوض المعارك الفكرية التي كان يقودها المثقف في عهد التنوير، ولا يكتف بردد الفعل وأن يعيد دبناء المشروع

جامعات، أو أنواع أخرى من التعليم تقف مقابل الأزهري في ذلك الحين، وبالطبع كان القبول والتمرد والمسايرة والثورة، تنبثق كلها من ذلك المركز العلمي المتفرد، أما الوضع المعاصر، فيفرض تصورا آخر، فالمثقف الآن هو صاحب التعليم الحديث، لأن هذا التعليم هو الذي يوصل إلى الرفض والتمرد، وهي الصفة التي يجب أن يتحلى بها المثقف. ولذلك فإن التحديث الموروث يجعل من طريقة استخدام مصطلح الانتاجنسياني القرن الماضي يجعل الرفض والتمرد على سلطة الدولة (وهو معنى سياسي وأيديولوجي في المحل الأول) جزءا لا يتجزأ من مفهوم المثقف، إلى جانب المعنى الفكري والمعرفي للمصطلح.

ويتساءل د. فؤاد زكريا: إذا كان التمرد على سلطة الدولة عنصرا أساسيا في معنى المثقف، فلماذا لا ندعو إلى لقاءات المثقفين عضوا مزودا بقدر واسع من المعارف ينتمي مثلا إلى الجماعة الإسلامية أو إلى تنظيم الجهاد، وهو بالطبع رافض للسلطة ومتمرد عليها؟

ويؤكد في إجابته أن التمرد على السلطة في حالة المثقف الذي نعرفه، جزء من موقف عام، إزاء السلطة بجميع أنواعها، ولكن من جهة أخرى، فإن العضو الذي ينتمي إلى جماعة إسلامية سياسية رافضة ومتمردة لسلطة الدولة، هو تمرد لمساب



التحديثى المتكامل.

## أهل الثقة وأهل الخبرة

ويستشهد د. أسامة الغزالى بحرب -مدير مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية- بسابقتين تاريخيتين، أثير فيهما الحديث عن علاقة المثقف بالدولة في مصر... خلال العقود الثلاثة الأخيرة:

الأولى: كانت في أوائل الستينات، عندما أثير علي صفحات «الأهرام» ما عرف بأزمة المثقفين، ودورهم في الثورة وضرورة احتلال مواقعهم إلى جانب الطليعة الثورية، رغم ما كان يشاع عن التفرقة -في تلك الفترة- بين أهل الثقة وأهل الخبرة.

والثانية: كانت في منتصف الستينات، في زخم التحول الاشتراكي وظهرت في هذه الأزمة بوادر تفرقة جديدة، لم تكن كالسابقة، ولكن كانت بين المثقف التقدمي، والمثقف الرجعي. وما يحدث الآن من اللحظة الثالثة لإثارة هذه القضية، ويبدو أن التفرقة الآن، لاتتعلق بالتفرقة القديمة، بل تدور حول موقف المثقف واتساقه مع نفسه ومع قيمه وموقفه من المسألة الديمقراطية.

وأشار د. الغزالى إلى التغييرات التى يتعرض لها المثقف، ليس في مصر وحدها، وإنما في العالم الثالث عامة، وهى تغييرات ترتبط فى الأساس بانتهاء النظام الاشتراكي فى الاتحاد السوفيتى، وتفكك الكتلة الاشتراكية

والأزمة التى أصابت الفكر الماركسى و تطبيقاته. وهذه القضية لم تمثل محنة حقيقية لمثقفى اليسار -وخاصة المثقفين الماركسيين- وحدهم، وإنما انعكست على التيارات الأخرى من المثقفين، فقد شعر المثقف الليبرالى على سبيل المثال بنوع مبالغ فيه من الزهو والثقة فى النفس، كما شعر أيضا المثقف الإسلامى، بأنه أمام فرصة سانحة لى يقدم نفسه ومعتقداته.

ويضيف د. الغزالى ملمحا آخر للصورة التى يبدو عليها المثقفون المصريون وهو خاضعا لمرحلة الانتقالية التى يمر بها المجتمع فى مصر، إذ ينتقل مصر من نظام سلطوى إلى نظام ديمقراطى -من وجهة نظر د. الغزالى- أو هو في توصيف دقيق، فى مرحلة انتقال من هذا إلى ذاك، أى لم تنتقل مصر من النظام السلطوى إلى النظام الديمقراطى، بشكل دائم وراسخ.

أما الظروف التى يعمل فيها المثقفون المصريون، فهى فى نظر د. الغزالى تحمل ثقل الإرث الناصرى فى تعامله مع المثقفين، فالحديث عن علاقة المثقف بالدولة، يتأثر بشكل مباشر أو غير مباشر، بما أصاب المثقفين من إنجازات أو انتكاسات فى الحقبة الناصرية. والمؤكد -فى نظر د. الغزالى أن المثقف فى هذه الحقبة، كان ذا دور هامشى، متأثرا باحتكار الدولة لوسائل الثقافة والإعلام، بل افتقد -إلى حد كبير-



المبادرة ، مما أدى إلى ثلاث حالات ظهر عليها المثقف، وهى : إما أن يكون تابعاً للسلطة، وإما أن يتصادم معها، وإما أن ينعزل أو يهاجر.

ويقف د. الغزالى على طبيعة العلاقة بين المثقف والدولة، ويصفها بأنها علاقة القوة، وهى هنا فى صالح الدولة تماماً ولأسباب كثيرة ، كما أن ما يعانى منه المثقفون المصريون الآن، يؤدى بهم إلى ضعفهم فى مواجهة الدولة فى مصر الحديثة فهم عاجزون عن الوصول إلى حد أدنى من الإجماع حول القضايا المصرية التى تواجه الوطن، كما أن المثقفين المصريين لم يعرفوا المثقف القدرة- القيادة- وهو المثقف الذى نسمع عنه فى أوروبا وفى البلاد المتقدمة، الذى يصر على رأيه ويتبنى قضايا مجتمعه بشكل واضح وسافر، ويتحدى السلطة، معتمداً على قوته المعنوية،

### ثقافة رجل الشارع

وأمام أسباب العجز هذه، التى يظهر عليها المثقف المصرى حالياً، فى نظر د. أسامة الغزالى حرب فإن المفكر د. مراد وهبة يرى أن المثقف- مطلقاً- هو الواعى بقدرته على التغيير، أما الدولة فهى قوة الضبط والربط، وأن العلاقة بينهما- بين القوى والقوة- هى علاقة جدلية، والحق يكمن فى اختراق المثقف لهذه القوة الضاغطة، عبر رجل الشارع، والسيطرة على وسائل الإعلام الجماهيرية، التى تمكن

رجل الشارع من استيعاب الثورة العلمية والتكنولوجية الحديثة، وقدرته على المساهمة فى التنمية، لكن وسائل الإعلام الجماهيرية هذه، تمثل جزءاً من الدولة أو النظام، واختراق المثقف لهذه الوسائل مسألة غير هينة، وإن كان يرى أن مؤسسة مثل المجلس الأعلى للثقافة، مهية للقيام بهذا الدور، وطرح الرؤية المستقبلية، عبر لجانه التى تحتوى على صفوة المثقفين فى مصر، وأن يقيم الندوات لتكوين هذه الرؤية المستقبلية، ليس على المستوى العام، بل على مستوى المجلس الأعلى للثقافة ذاته، وأن يخرق برؤاه رجل الشارع المحكوم بوسائل الإعلام، وهنا لا بد من التنسيق بين وزارتى الثقافة والإعلام، لأنه إذا عملت كل وزارة على حدة منفصلة عن الأخرى، فستكون الأمور كلها قد ضاعت.

### تجسير العلاقة

وحاول د. جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة- أن يربط بين مفهوم العلاقة بين المثقف والدولة، وبين نموذج على مبارك عائداً بهذا الربط إلى موضوع الندوة الرئيسى، الذى أشرف على تنظيمها، مؤكداً أن على مبارك يمثل نموذجاً من نماذج العلاقة بين المثقف والدولة، وقدرته على تجسير الفجوة بين المثقف والأمير- على حسب وصف د. سعد الدين إبراهيم.

وما فجره على مبارك، يمثل نقطة



الفجوة بين المثقف والدولة في عهد معين، وقد أرفضه رفضاً قاطعاً في دولة أخرى، وفي زمن آخر. وإذا كان المثقفون ليسوا من طينة واحدة، بل تتعدد أمزجتهم وسماتهم والتزاماتهم، فإن الدولة هي الأخرى ليست من طينة واحدة وتختلف توجهاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية باختلاف العهود والعصور، وإذا كان البعض يؤثر تحقير مثقفي الدولة، ووصفهم «بالبرراتية»، فهو وصف به من السياسة أكثر مما به من الحكم الموضوعي، فالديمقراطية قد تجعل من المعارض اليوم، رجل دولة غداً أو العكس، مما يؤدي إلى اختلاف إدوار المثقف وفقاً لموقعه هو، وموقعه من الدولة الموجودة في زمان ومكان محددين.

ويقفده هلال عند الوظيفة السياسية والاجتماعية للمثقف وهي الوظيفة التي يراها إعطاء لمعنى الجماعة الثقافية في المجتمع، وقد يقوم المثقف بدور المعبر عن آراء مجموعة معينة، وهناك من اختار أن يعبر عن رأى السلطة الحاكمة، أيًا كانت هذه السلطة، وهناك من اختار أن يعبر عن صمغ لاصوت لهم، فكلاهما معبر مع اختلاف الفئة التي يعبر عنها. وقد يقوم المثقف بدور «الضمير» بوصفه ناقداً اجتماعياً وسياسياً. وبقدر ابتعاد المثقف عن المنافع اليومية، بقدر اتخاذه موقفاً ناقداً للمجتمع. أما الدور الثالث

من نقاط إشكال قديم في تراثنا، بدأ من هذه الثنائية الضدية، التي ميز بها عهد الله بن المقفع بين «بيديا» الحكيم الذي يمثل العقل، وبين «ديشليم» الذي يمثل القوة والبطش. وأن الأخير هو الأدنى، وأن الأول - الذي يمثله المثقف - هو الأعلى. وهذه الثنائية التي ورثها المثقفون العرب، أضاف إليها «على مبارك» تصوراً مغايراً نسبياً، لما طرحه أستاذه رفاعة الطهطاوى وكل هذه التصورات ظلت تتوارث خلال الحقبة الليبرالية، التي طرحت هي الأخرى تصورات أخرى، إلى أن وصلنا إلى الحقبة الناصرية، وما طرحه كتاب الاستاذ «محمد حسنين هيكل» الشهير عن أزمة المثقفين، حتى طرحت علينا السبعينات والثمانينات تصورات ونماذج أخرى للعلاقة بين المثقف والامير، يجب أن ننظر إليها بعين البحث والتحقيق.

في هذا الصدد سمى د. على الدين هلال إلى طرح منهج لتحليل قضيتي العلاقة بين المثقف والدولة، ورأى أهمية طرح المنهج، قبل طرح رأيه في القضية، وأكد على أن وجود تصور واحد للعلاقة القويمة بين المثقف والدولة، ليس صحيحاً، بل يجب أن ننطلق من وجود أنماط مختلفة للعلاقة طرحها تاريخ مصر، وتاريخ الأمم الأخرى، وكلها أنماط قويمة وصحيحة، إذا ما حددنا المقصود عن أي مثقف وأي دولة نتحدث؟ ولذلك قد أقبل تجسير



التوافق بين الذبابة والعالمية.. وهل هناك خصوصية ثقافية؟ فمن ليس له هوية لا يستطيع أن يشارك في ثقافة عالمية- وكيف ننظر إلى التراث وكيف نفهمه؟

كل هذه الأسئلة تمثل هموما عند «د. هلال» ولذلك يرى أن المثقف المصري، إزاء علاقته بالدولة والمجتمع، يحمل على كاهله ثلاث مهام كبرى هي: العقلانية وإعطاء معنى للوطنية المصرية وزراعة الأمل. فالمثقف الحقيقي هو الذي يزرع الأمل، حتى في أشد الأوقات ظلمة وعنتا.

### سلطة المثقفين

وينتقل لطفى الخولى بالحديث إلى نقطة أخرى، على جانب كبير من الأهمية، وهي الحديث عن سلطة المثقفين في مواجهة سلطة الدولة، وهو الموضوع الذي يطرحه لطفى الخولى منذ دعوته عام ١٩٩٠، لخلق سلطة المثقفين، مقابل سلطة السياسيين لتشكيل النظام العالمى الجديد.

ويؤكد لطفى الخولى أنه لا يجد إلا على سبيل الاستثناء مثقفاً إلا وله علاقة بالدولة بشكل أو بآخر، وإذا كان البعض يرى أن تقرب المثقف من سلطة الدولة، هو بمثابة إنحناء من المثقف ومسيرة لأفكار الدولة، وأنا كنت من المؤمنين بهذا التصور لكننى أراه الآن تصوراً مثالياً لعلاقة بالواقع، فالقضية في حقيقتها تكمن في علاقة سلطة الثقافة، بسلطة

الذى قد يقوم به المثقف فهو دور «العالم» فالمثقف لا يعبر فقط عما هو قائم ولا يتخذ موقفاً انتقادياً فحسب، بل إنه يحلم بفرد جديد وعالم جديد، ويعطى المجتمع تسورات مما يجب أن يكون عليه لنحلم.

و، بالطبع- في نظره، هلال- لا توجد سلطة تحكم بلا ثقافة وهذا ما يؤكد صحة أفكار جرامشى عن الثقافة المهيمنة والأيديولوجية السائدة فكل نظام سياسى يستند إلى ثقافة وأيديولوجية مهيمنة ينهض بها مفكرون وتعليم وإعلام وصحافة، تدعم وتطور هذه الأيديولوجية المهيمنة. وفي نفس الوقت توجد أيضاً أيديولوجيات بديلة، تطرح نفسها كبديل لتلك الأيديولوجية المهيمنة.

ويتفق د. هلال مع رأى القائل- بأن علاقة المثقف بالدولة، لها ضلع ثالث، وهو علاقته بالمجتمع، ومصدر ضعف المثقف إزاء الدولة أنه لا يستند إلى قاعدة اجتماعية، التى لو وجدت لحسبت الدولة له ألف حساب، مهما كان رأيه. والغريب أن المثقف قد يلوذ بالدولة في بعض الأحيان من إرهاب المجتمع، الذي قد يكون أقوى من إرهاب الدولة.

ويطرح د. هلال مجموعة أسئلة يجب أن تشغل أذهاننا جميعاً: إلى أي مدى تسمح التنظيمات الثقافية المصرية بالتعددية في داخلها؟ وماهى حدود الحرية والنظام العام؟ وماهى حدود



التحتية التى أسسها ثروت عكاشة فى تكوين السلطة المعنوية للمثقفين المصريين، بغض النظر عن استمرار هذا التيار وهذه السلطة من عدمها.

والقضية الجوهرية فى نظر لطفى الخولى هى فى كيفية بلورة السلطة المعنوية للمثقفين المصريين فى المجتمع. ولن يتم هذا إلا من خلال حوار جدلى حقيقى مع السلطة المادية للدولة وبدون هذا الحوار لن نستطيع أن تفجر كل طاقات المجتمع الفكرية والثقافية والفنية، ومن مختلف الاتجاهات بل ولن نستطيع أن تحرك الدولة المصرية، بكل ثقليها الفرعوى الكبير، خطوة واحدة نحو الأمام، مهما تألفت أحزاب المعارضة الموجودة فى مصر، وهذا الحديث تؤكدته التجربة.

والمشكلة فى إتمام هذا الحوار فى نظر لطفى الخولى تكمن فى عدم وجود مجتمع للمثقفين المصريين، كما هو الحال فى البلاد الأخرى، ويعنى المجتمع الذى يقوم على حرفة الثقافة التى تخلق مائلة من جميع أجناس الأعمال الثقافية، ويؤكد بالطبع هنا على ضرورة الحوار بين المثقفين أنفسهم، أيا كانت اتجاهاتهم، وهذا لن يتم إلا عند الاتفاق من خلال الحوار بين المثقفين على قضايا محددة تعطى الملامح الأساسية لمجتمع المثقفين فى مصر وفى زمن محدد. وربما لو استمر التراكم الذى حدث منذ منتصف القرن الماضى، لأمكننا الوصول إلى ما يسمى

الدولة وسلطة المثقفين فى المجتمعات المتخلفة - أو الأخذة فى النمو - عادة سلطة معنوية رهيبة إذا ما استغلها المثقفون فى تشكيل المجتمع. وسلطة المثقفين تخشاهما سلطة الدولة بل وتحتاجها فى نفس الوقت. والتاريخ المصرى الحديث، يعطى عددا من نماذج هذه العلاقة الجدلية بين السلطتين، بل ويوضح كيف استطاعت سلطة المثقفين أن تطرح اتجاهات الدولة السياسية والاجتماعية والفكرية عبر تراكمات من الضغط المتوالى، إلى اتجاه معين، بل وأن تستخدم الدولة نفسها فى تفجير ما يمكن اعتباره ثورة فكرية فى المجتمع. وهذا ما فعله على سبيل المثال الشيخ «حسن العطار» فى تطويره للأنهر، والطباطبائى - تلميذ العطار - فى ريادته للنهضة الفكرية الحديثة، ومحمد عبده الذى استطاع تفجير الحركة الإسلامية التنويرية من خلال عباءة الدولة ذاتها، وهو ما فعله على مبارك أيضا، الذى سار على نفس الطريق. ولدينا فى التاريخ المتأخر طه حسين الذى استطاع تحقيق ثورته التعليمية، من خلال وجوده كوزير فى الحكومة الوفدية. وهو نفس ما فعله ثروت عكاشة هذا الرجل العسكرى الذى استطاع أن يقود تيار الثقافة التحتية، ضد تيار عبد القادر حاتم ويوسف السباعى وادعائهما الانتماء إلى الحركة الثقافية لثورة يوليو وتمثيلها. وقد نجحت هذه البنية



تحليل تجاربها في مصر، أو في العالم، وهذه الأنماط الأربعة هي:

**النمط الأول:** هو الذي عشناه في مصر الفمسينات والستينات، رغم أهمية هذه الفترة في حياتنا القومية والثقافية والسياسية، إلا أن مثقف هذه الفترة، هو الذي اعتبر نفسه - لا أقول مبررا للدولة - لكن هو الذي يحميها، وينظر سياستها، ويرشدها، ويحاول أن يقنع الجماهير بحسن هذه السياسات. وقد يحقق هذا النوع من العلاقات بعض المكاسب، لأن الدولة بلامثقف، لا تستطيع أن تعبر عن نفسها، فهو الذي يقدم الاستدلال والتبرير والتنظير. وفي هذه الحالة السلطة السياسية هي الرائد والقائد، والمثقف هو المتابع، أو هي الحصان، والمثقف هو العربة. وكلنا بطبيعة الحال، ننأى بالمثقف عن أن يكون دوره فقط، هو مجرد المنظر، أو فقيه السلطان.

**النمط الثاني:** هو المثقف المعارض الذي يفضل أن يكون معبرا عن لسان الشعب، وأن يكون المرأة التي تعكس مصالح الأمة، وهناك من الفقهاء من كفر كل من قارب أو لامس السلطان، لأن من قارب الباب فقد تنازل، فالسلطة مفسدة، وفي المقابل كفر فقيه السلطان كل من نقد «بغلة» السلطان، فمنا بالنا بالسلطان نفسه ؟ وربما يذكر تاريخنا كل المثقفين الذين عبروا عن مصلحة

بالإطار العام للفكر المصري. وهذا الدور - كما ذكر د. مراد وهبه - يقع على عاتق المجلس الأعلى للثقافة، كي يلعب فيه دورا رئيسيا.

ويرجع لطفى الخولى عدم تداول السلطة في مصر في الأساس إلى ضعف وخواء السلطة المعنوية للمثقفين وقدراتها على تخصيص المجتمع، والدولة على السواء، والضغط عليهما، هذا إلى جانب غياب الحرية الكاملة للمفكر والكاتب، التي هي شرط أساسي للإبداع، ولا أمل في قيام الثقافة وسلطة المثقفين بالدور المطلوب في غياب الحرية. وبالطبع ليس الشرط في توافر هذه الحرية مسبقا وإنما في نضال المثقف من أجل توفيق هذه الحرية.

### واو والعلاقة وبغلة السلطان

ويختار المفكر د. حسن حنفي نقطة أخرى ليكمل دائرة الحوار حول قضية المثقف والسلطة، ويرى أن السر يكمن في واو المعطف فإذا كان المنطق القديم يسمى التحليل لجوهر واحد (المثقف أو الدولة) هو منطق الجواهر، فإن المنطق الحديث يتعلق بمنطق العلاقات وأنماطها، فالعلاقة أهم من الجوهر. ولذلك يختار د. حسن حنفي الوقوف على أنماط العلاقات والدولة دون تحديد لجوهرية المثقف، وجوهرية الدولة.

ويحدد د. حسن حنفي أربع علاقات تجمع بين المثقف والدولة، سواء في



وبالتالى يخسر صورته أمام الناس.

**النمط الرابع:** وهو ليس مبررا للدولة، ولا هو بالشهيد، ولا هو القائم بتجسير الفجوة بين الاثنين، بل هو الذى يحاول قدر الإمكان أن يعتمد على العقل والعلم، وعلى النصيحة، وعلى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، وهذا النمط لاشان له بالسلطة السياسية، ليس كرها فيها، أو نفورا منها، ولكن إيمانا بدور الثقافة فى حكم الشعوب ومجموعة القيم والمبادئ التى مازالت تحيا فى قلوب الناس، فهى التى تحكم البلاد، وليس قصر حابدين أو البيت الأبيض، فالمثقف هو الحاكم بالعقل، وليس الشرطى أو الجندى أو وزير الإعلام.

وعلى مستوى مجتمعنا سنجد أن الثقافة ثقافتان، ثقافة الحاكم وثقافة المحكوم. ولذلك فإن سؤال المثقف هو إلى أى حد يستطيع أن يكون رائدا وطليعيا ومبشرا بثقافة المحكوم وليس ثقافة الحاكم، وأن يحقق مصالح عامة الناس، ويعتمد على السلطان، ويشجع على نهضة الإبداع، وعلى الحوار، ولا يكفر فريق فريقا، ولا تخون مدرسة مدرسة أخرى، ولذلك أرى أن المثقف الذى لا ينتمى إلى حزب أو إلى تيار بعينه، هو القادر على تحقيق الحوار الوطنى، بين كل التيارات على اختلاف مناهيها، وعلى السماح بإبداعات التيارات الأربعة الموجودة فى مصر (الإسلامى-

الامة والشعب، وسقطوا شهداء، بسبب موقفهم، بغض النظر عن انتماءاتهم الفكرية والسياسية، فى الوقت الذى لم يقف فيه عند فقهاء السلطان ولم نسمع عنهم شيئا يخلد لهم فى ذاكرة الشعوب.

**النمط الثالث:** وهو الذى تفضل بذكره د. جابر مصغور، والذي بدأ يتكون فى مصر منذ سنوات، وهو نمط الجسر بين الأمير والمثقف أو بين السلطة السياسية وبين المثقف، وهذا النمط لا هو بالبرر أو فقيه السلطان، ولا هو بالشهيد المعارض، بل يحاول أن يقرب المسافة بين الاثنين، وأن يقلل من شرور الدولة طبقا لمبدأ فقهي قديم، مؤداه: أن درء المفساد مقدم على جلب المصالح. فلنحقق أكبر قدر من المصالح يدفع الظلم عن الناس. فمن منا يستطيع أن يزعزع الحكم، أو يقف أمام الشرطة والجيش وأجهزة الإعلام وقنوات الفضاء؟ وهناك نماذج ناجحة من هذا النمط، فى أجهزتنا الثقافية، فهو لم يبرر ولم يخن ولم يزين للسلطان أقاماله، ولم يتنازل عن مبادئه، وظل يدافع عن الناس، ولم يسقط شهيدا، إذ ليس المهم أن يتحول المثقف إلى شهيد، بل أن يحقق قدرا من النجاح. وربما يرى البعض فى ذلك قدرا من الانتهازية السياسية، عندما يسعى ذلك المثقف - فى ظل هذا النمط - لتحقيق بعض المكاسب لنفسه، ويبدأ فى التنازل عن مبادئه، ويصبح جزءا من النظام،



## الخلاقة.

ويلقى د. فوزى فهمى هذه المهام على عاتق المثقف «الكلى» فتلك سماته، باعتباره محبا للعدالة يواجه السلطة واستبدادها وتجاوزاتها وخطورتها، ويقف مع الجماهير فى مواجهة الدولة وهذا المثقف فى نظره - عامل هام من عوامل تطوير المجتمع وعنوانه. لكنه دائما خارج الآلة المؤثرة، بعيدا عن المؤسسات، ويقف فى مواجهة كفاءات الدولة فى معركة غير متكافئة فى الأساس، والأمل الوحيد لدى هذا المثقف «الكلى» فى التغيير، هو الكتابة التى يسعى من خلالها لتغيير عقول الناس، وتغيير النظام المؤسسى وتصوراته. وأن المجال النموذجي لقيام المثقف بدوره هو العمل فى مجال تخصصه، لا يخدم السلطة، بل يخدم المعرفة. وطرح العالم الأنثروبولوجى د. أحمد أبو زيد رؤيته للثقافة الشعبية فى مواجهة الثقافة الرسمية ورؤية المواطنين العاديين للثقافة والمثقف ودوره، وهى الرؤية التى عبر عنها من قبل فى محاضراته بكلية آداب القاهرة، بمناسبة ذكرى العالم الراحل د. عبد العزيز الأوانى وهى نتائج البحث الذى يشرف عليه بتكليف من المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجناحية حول رؤى العالم من خلال رؤية الإنسان المصرى لجسده، وقد نشرنا، فى أدب وثقافة أفكاره التى عرضها فى هذه الندوة.

الليبرالى - الماركسى - القومى (الاشتراكى)، للاتفاق على برنامج وطنى موحد، ومشروع قومى لتحرير الأرض، والدفاع عن حقوق المواطن وحريته، وعن العدالة الاجتماعية، والتنمية المستقلة، والدفاع عن الهوية.

## مخافة الوحش

ويبدو أن «واو» العطف، فى ظل العلاقة بين المثقف والسلطة، لها فعل السحر، فكما استوقفت د. حسن حنفى لبيان أنماط هذه العلاقات بين المثقف والدولة، فقد استوقفت نفس «الواو» د. فوزى فهمى - رئيس أكاديمية الفنون - مشيرا من خلالها، إلى حالات الجفاء التى قد تصيب العلاقة بين المثقف والدولة، فهو يجافى الدولة، إذا ما كانت وحشا يبتلع كل شىء. تقوم على القمع الفكرى ومصادرة الحريات، لأن مهمة المثقف هى خلق الرعى والدفاع عن الحرية.

كما أنه يجافى الدولة، عندما تجعل الثقافة مقصورة على النخبة، كنوع من تسلط الأقلية، لتصبح الأغلبية خارج الحلبة. ومهمة المثقف هى جعل الثقافة حقا للجميع. وكذلك يجافى المثقف الدولة عندما تكون سلطة الحكم فيها مغلقة واستبدادية رافضة للتطور والتعدد وتضطهد الآخر المختلف، ومهمة المثقف هى فى خلق مجتمع ديمقراطى، مبني على الروح الناقدة، والمبادرة



**کشاف  
آدب  
ونقد  
۱۹۹۳**

إعداد

**حسن**

**سرور**







محمود نياپ أن يموت (شهادة)  
ع ٩٨ ص ٣٢-٣٦.

أحمد الخميسي:

- رذاذ الوجود (قصة) ع ٩٢ ص ٧٠-٧١.

أحمد المدني:

- «حكاية وهم»: الانشاقاق في السرد

(محسن جاسم الموسوي) ع ٩٧ ص ١٦-٢٠.

أحمد النشار:

- الفطاس (قصة) ع ٩٧ ص ٦٨-٦٩.

أحمد أمين:

- في الثناء على الاجتهاد (فكر، الديوان

الصغير) ع ٩٧ ص ١٠١-١١٢.

أحمد جودة:

- ما بعد الحداثة: العرب في لحظة فيديو

(كتاب) ع ٩٤ ص ١٣١-١٣٣.

أحمد زقلول الشنيطي:

- زمن «مقرر عبد الواحد» (شهادة)

ع ١٠٠ ص ١٢٣-١٢٤.

أحمد صبحي منصور:

- هذه الجاصرة... إلى متى؟ (مصادرة)

ع ٩٣ ص ١٩-٢٠.

أحمد عيد الطليم عطية:

- قراءة في كتابات بدوي السياسية:

الدولة دين الدم (فكر) ع ١٠٠ ص ٢٤-٥١.

أحمد عيد المعطي حجازي:

- «أحفاد شوقي» عالم يولد من عالم

يموت (حلمى سالم) ع ٩١ ص ١٢٦-١٣٥.

أحمد عقل:

- الجهل (شعر) ع ٩٧ ص ٩٢-٩٤.

أحمد كمال أبو المجد:

- اجتراح الماضي تعويض (ندوة) ع

٨٩ ص ١٢٩-١٣٠.

(كتاب) ع ٩٤ ص ١٢٦-١٣٠.

- إحباطات صغيرة وحب كبير

ع ١٠٠ ص ١١٤-١١٧.

إبراهيم قرغلي:

- من يظلم العاشق (شهادة)

ع ٨٩ ص ٢٣-٢٤.

- البهلول (قصة) ع ٩٧ ص ٥٤-٦٢.

- صوت الوعي المسلوب (سيد محمد

السيد) ع ٩٩ ص ١٢٢-١٢٧.

إتحاد الكتاب:

- اتحاد الكتاب يدافع عن الشرف لا

«الداهية» (ثروت أباطة) ع ٩٠-٩٢.

- رئيس جمهورية اتحاد الكتاب (صلاح

عيسى) ع ٩٠ ص ١٤٤.

- مشروع تعديل لائحة اتحاد الكتاب:

اتحاد الأدباء وأدباء الاتحاد (مهد اللطيف

وهبة) ع ٩٧ ص ٣٦-٤٢.

- بيان من الكتاب والمثقفين المصريين:

اتحاد للكتاب أم اتحاد للأرواح، ع ٩٠ ص ٤٣.

ثروت أباطة: - أنا الرئيس الأبدى

للكتاب «وإن كان صاجبهم»

(حوار) ع ٩٩ ص ٧٤-٨٠.

د. أحمد أبو زيد: - في ذكرى عبد

العزيز الأرواحي: جسم الإنسان مدخل لفهم

العالم (مجدى حسنين) ع ٩٤ ص ١٠٥-١١١.

أحمد أبو زيد: - الدورة الثالثة لجائزة

البساطين للإبداع الشعري (ندوة) ع ٩٤،

ص ١٢٥-١٢٨.

- فتحت لي بابا، وفتحت على أبوابا

(شهادة) ع ١٠٠ ص ١١٨-١٢٢.

أحمد اسماعيل:

- أوراق من دفتر النهاية: لماذا قبر



أحمد يمانى:- مواطنون من الدرجة الثانية: ثقافة الاضطهاد فى المجتمع المصرى (تحقيق) ع ٩٥، ص ١١٤-١٢٢.

- شهادات عن إبراهيم أصلان: يا رود هون عليك ع ٩٥، ص ٢٣-٤٤.

إدوار الخراط:

- عن «حجارة بوبيللو» غضة ومتمردة الجسد (بدر الديب) ع ٩٢، ص ١-١١.

- «مخلوقات» الخراط الطائفة (ماجد يوسف) ع ٩٢، ص ١٢-٢٢.

- «الزمن الآخر» إعادة بناء الذاكرة (صلاح اللقانى) ع ٩٢، ص ٢٤-٣٢.

- «قراءة فى رسائل لن تصل لإدوار الخراط (فاطمة قنديل) ع ٩٢، ص ٣٦-٤٢.

- رسالة إلى إدوار الخراط (عروسية النالوتى) ع ٩٢، ص ٤٢.

- «النزوة العاشرة: قصة مودة (قصة) ع ٩٢، ص ٤٤-٥١.

أراجون ،لويس:

- «شاعر المقاومة وزمن «الإنسان المزدوج» (أمينة رشيد) ع ٩٥، ص ١١-١٦.

- أراجون..كم عرفته دون أن نتبادل كلمة! (محمد سيد أحمد) ع ٩٥، ص ١٧-٢١.

- بعض المداخل للويس أراجون (جولبيرى أفلاطون عبد الله) ع ٩٥، ص ٢٢-٢٧.

- الأصوات المتعددة فى «بلانش أو النسيان» (فاطمة عبد المجيد: ت: هايدة لطفى) ع ٩٥، ص ٢٨-٣٤.

- بالفرنسية فى النص (جوليين جودت عثمان) ع ٩٥، ص ٣٥-٤٠.

- من سجن الأنا إلى تحرر التحن (منى

سعفان) ع ٩٥، ص ٤١-٤٥.

- «إلزا أراجون ليست رمزا (غراء مهنه) ع ٩٥، ص ٤٦-٤٩.

- مختارات من شعر أراجون (ت: فؤاد حداد سامية أسعد) ع ٩٥، ص ٥٠-٥٥.

- الأعمال الأساسية لأراجون (ببليوجرافيا) ع ٩٥، ص ٥٦.

- ليل موسكو بين عالمين (لويس عوض) ع ٩٦، ص ٥٧-٧٠.

أسامه عبد الفتاح:

- «الداوى (قصة) ع ٩٦، ص ١١١-١١٢.

استجواب:

- جهنم فاروق حسنى ولاجنة ثروت أباطه (صلاح عيسى) ع ٩٤، ص ١٤٤.

اعتدال عثمان:- «منحنى النهر: الكراكة وهمزة الوصل (نقد قصص) ع ٩٠، ص ١٠٢-١١٠.

افتتاحية:

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٨٩، ص ٨٠.

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٠، ص ٨٠.

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩١، ص ٧٠.

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٢، ص ٧٠.

- ألف . باء (فريدة النقاش) ع ٩٣، ص ٨٠.

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٤، ص ٨٠.

- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٥، ص ٨٠.



- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٦، ص ٨-٥.
- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٧، ص ٨-٤.
- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ٩٨، ص ٨-٥.
- أول الكتابة فريدة النقاش ع ٩٩، ص ٨-٥.
- أول الكتابة (فريدة النقاش) ع ١٠٠، ص ٨-٤.
- ألبير قصيرى:**
- إنجاز ألبير قصيرى (جورج حنين، ت: هدى حسين) ع ٩٩، ص ١٠-١٥.
- اضطرابات فى مدرسة الشحاذين (قصة) ع ٩٩، ص ٢٨-٢٤.
- شحاذون، بنات ليل، سياسيون، وحمير (محمود قاسم) ع ٩٩، ص ٣٥-٤٤.
- ألبير قصيرى يدخل السينما (وليد القشاب) ع ٩٩، ص ٤٩-٥٣.
- ألبير قصيرى حياته وأعماله (بيلوجرافيا) ع ٩٩، ص ٥٤-٥٥.
- الحسين بن منصور الحلاج:**
- كتاب الطواسين للحلاج (الديوان الصغير) ع ٩٠، ص ٨١-٩٦.
- السماح هيد الله:**
- قصائد ثلاث: ليلة شنائية، ثورة، علاقة (شعر) ع ٩٥، ص ٨٩-٩٠.
- الطاهر أحمد مكي:**
- عشرون عام على رحيل بابليونيرودا: كان حبي ينضج خشبا (فكر) ع ٩٧، ص ٩-١٤.
- الطيب أديب:**
- ثلاث قصص قصيرة (الوجه الآخر، قصتان فى الألوان، دائرة) (قصة) ع ٩١، ص ٩٢-٩١.
- إليوت:** إليوت مفكرا سياسيا (ماهر شفيق فريد) ع ٩٣، ص ١١٢-١٢٨.
- أمانى خليل:**
- انتظار (قصة) ع ٩٧، ص ٧٦-٧٧.
- أمل جمال:**
- رؤية (شعر) ع ٩٠، ص ٧٦-٧٧.
- أمل ونقل:**
- الوصايا العشر: لاتصالح (شعر، الديوان الصغير) ع ٩٣، ص ١١٢-١٢٨.
- أمير العمري:**
- حياة مديدة لشابلق العظيم (سينما) ع ٩٣، ص ١١٨-١٢٥.
- «مالكولم إكس»: الرجل والقضية والفيلم (سينما) ع ٩٧، ص ١٢٤-١٣١.
- أمينة رشيد:** - لويس أراجون: شاعر المقاومة وزمن «الإنسان المزدوج» (فكر) ع ٩٥، ص ١١-١٦.
- صوت الشعب فى «الرحلة» (نقد رواية) ع ٩٦، ص ٧٦-٨٤.
- أنس داود:**
- قبتان (شعر) ع ٩٢، ص ٧٢-٧٣.
- أنور محمود حلمي:**
- نجوى وبنات أخرى (قصة) ع ١٠٠، ص ١٠٠-١٠١.
- إيلوار، بول:**
- مختارات من شعر بول إيلوار (١٨٩٥-١٩٥٢) أسقط فى جب من الزغب (ت: فؤاد حداد، سامية أسعد، شفيق مقار، جابر المعايرجى) ع ٩٩، ص ٩٧-١٢٢.
- إيمان فاروق:**



- ألبير قصيرى حياته وأعماله  
 (ببليوجرافيا) ع ٩٩ ص ٥٤-٥٥.  
 بهية طلب:  
 - ذاكرة (شعر) ع ٩٤ ص ٧٦.  
 بيكاسو:  
 - الشيء يجس بنفسه (فن تشكيلي،  
 محمد بن حمودة) ع ٩٦ ص ١٢٤-١٣٨.  
 بيكيت، صمويل:  
 - حركات ساكنة (قصة/ت. منى أبو  
 سنة) ع ٩٨ ص ٧٣-٨٠.



### تجربة:

- الاعتماد مع النوبة (مصباح قطب)  
 ع ٩٠ ص ١٣٩-١٤٠.  
 - حالة الجامعة بين العلم والواقع الردي،  
 (هالة أحمد فؤاد) ع ٩٣ ص ٨٤-٩٤.  
 - أين الشعر (شربين أبو النجا) ع  
 ٩٤ ص ٢٦-٢٧.  
 - نساء ورجال في ورشة ثقافية وطنية  
 (عبد القادر ياسين) ع ٩٨ ص ١٢٧-١٣٢.  
 - أيها المبدعون.. لن نحكى. (صبرى  
 فواز) ع ٩٨ ص ١٣٣-١٣٤.

### تحقيق:

- مواطنون من الدرجة الثانية، ثقافة  
 الاضطهاد في المجتمع المصري (أحمد اليماني  
 ورضا العربي) ع ٩٥ ص ١١٤-١٢٢.  
 - منظمات المثقفين في مصر: قبضة  
 حكومية وأشكال فارغة (مجدى حسنين)  
 ع ٩٩ ص ٥٦-٧٣.  
 تعقيب:  
 - رد على الأستاذ أبوسيف يوسف:

- شهادات من إبراهيم أصلان: ياورده  
 هون عليك ع ٩٥ ص ٢٣-٤٤.  
 أيمن بكز:  
 - نقد الخطاب الدينى: لا ينطق وإنما  
 يتلکم به الرجال (المصادرة) ع ٤٦-٤٦.  
 أيمن مكرم:  
 - «الرقص مع الشيطان» سينما الازمة  
 (سينما) ع ٩٨ ص ١٣-١٣٧.  
 إيناس طه:  
 - الذات والآخر في الرواية الأفريقية  
 (نقد رواية) ع ٩٧ ص ٤٣-٤٦.



### ببليوجرافيا:

- نصر حامد أبو زيد: السيرة العلمية،  
 ع ٩٣ ص ١٠٤-١٠٦.  
 - الأعمال الأساسية لأراجون، ع ٩٥ ص ٥٦.  
 - د. عبد العظيم أنيس، ع ٩٦ ص ٤٠-٤٤.  
 - شريف حتاتة، ع ٩٧ ص ١٢٢.  
 - محمود دياب، ع ٩٨ ص ٦٠-٦٢.  
 - ألبير قصيرى حياته وأعماله (بشير  
 السباعي) ع ٩٩ ص ٥٤-٥٥.  
 - عبد الرحمن بدوي، ع ١٠٠ ص ٦٧-٧٥.  
 بدر الديب:  
 - «حجارة بوبيلو» غضة ومتمردة  
 الجسد (نقد رواية) ع ٩٢ ص ١٠-١١.  
 بريد القراءة:  
 - تواصل، ع ٩١ ص ١٢٨-١٤١.  
 - تواصل، ع ٩٤ ص ١٤٢-١٤٣.  
 - تواصل، (فريدة النقاش) ع ٩١،  
 ص ١٠٠-١٥٢.  
 بشير السباعي:



المقيدة بين النص المجتزأ أو القراءة الظنية  
(محمود أمين العالم) ع ٨٩ ص ١١٧-١٢٤.  
- تعقيباً على مقال د. صلاح فضل: منازل  
الخطوة الأولى مرآة الكتابة (سيف الرحبي)  
ع ٩٢ ص ١٣-١٣٢.  
- تعقيب على: الجذور الإسلامية  
للرأسمالية الترجمة بين الحرية والسياج  
(محمد يونس) ع ٩٢ ص ١٤١-١٤٣.  
- تعقيب على تعقيب: حول ترجمة  
«الجذور الإسلامية في الرأسمالية»  
(محروس سليمان) ع ٩٥ ص ١٤١-١٤٣.  
تليفزيون:- إعلانات عكاشة وفاضل  
(صلاح عيسى) ع ٨٩ ص ١٤٤.  
- نساء وديعات وحراس خطرون (ماجدة  
موريس) ع ٩٧ ص ١٣٢-١٣٤.

ث

ثروت إباطة:  
- اتحاد الكتاب يدافع عن الشرف لا  
«الدعارة»، ع ٩٠ ص ٢٢.  
- أنا الرئيس الأبدى للكتاب «وإن كان  
ماجيبهم» (مجدي حسنين) ع ٩٩ ص ٧٤-٨٠.

ج

جار النبي الحلو:  
- كلمة أدباء مصر في الأقاليم: الثقافة  
في الحرية (وثيقة) ع ١٠٠ ص ١٥٣-١٥٥.  
جارودي روجية:  
- المسلمون لا يحتكرون الصواب  
(محمد حسنين) ع ٩٤ ص ٢٠-٢٥.  
جرونسبرج سيرج:  
- أزواج وزوجات وودي ألن (حواريت: ممي

التلمساني) ع ٩٠ ص ١٢-١٢٦.  
جلال أمين:

- صفحات من الهواء النقي (شهادة)  
ع ٧ ص ٩٨.  
جمال حمدان: - الموت احتجاجاً!  
(صلاح عيسى) ع ٨٢ ص ١٤٤.  
- شخصية مصر وجمال حمدان: عبقورية  
المكان وعبقرية الشخص (محمود أمين العالم)  
ع ٩٤ ص ٩-١٩.  
- مصر بين الفرعون والعرب (الديوان  
الصفير) ع ٩٥ ص ٩٧-١١٢.  
جمال زكي مقار:  
- هكذا ولدت (قصة) ع ٩١ ص ٩٢-٩٦.  
جمال مطا أحمد:  
- الليل وحالات أخرى (شعر)  
ع ٩٤ ص ٧٨-٨٠.

جورج أنسي:

- الإشارة بين التدمير والتجارة (سينما)  
ع ٩٢ ص ١٢٨-١٢٩.  
جورج حنين:  
- إنجاز البير قصيري: (نقد: ت. هدي  
حسين) ع ٩٩ ص ١-١٥.  
جوليين جودت مثمان:  
- بالفرنسية في النص (نقد شعر)  
ع ٩٥ ص ٣٥-٤٠.  
جولبيروي أفلاطون عبد الله:  
- بعض المداخل للويس أراجون (شهادة)  
ع ٩٥ ص ٢٢-٢٧.

ح

حسن حنفي:  
- مستويات النص القرآني (المصادرة)



- ع ٩٣ ص ٢١-٢٢. حسن طلب:
- شواهد الانحطاط (المصادرة) ع ٩٠ ص ١٧-١٩.
- رمزية المقدس ورمزية الجميل (رسالة جامعية) ع ٩٢ ص ١٢٢-١٢٧.
- قدسية الجميل وجمالية المقدس (المصادرة) ع ٩٢ ص ٧٦-٨٢.
- حسين مروة:
- في الذكرى السادسة لرحيل حمين مروة: بفلاء الجاحظ وفكرة النموذج (حياة قادة) ع ٩٤ ص ٢٨-٣٤.
- حشمت يوسف:
- بتبجح وأنت زهر حزين (قصة) ع ١٠٠ ص ٩٨-٩٩.
- حلمى سالم:
- أحمد عبد المعطى حجازى وه أحماد شوقي، عالم يولد من عالم يموت (كتاب) ع ٩١ ص ١٢٦-١٣٥.
- مع الناقد اللبثاني محمد دكروب: الأدب يتخطى الأيديولوجيا (حوار) ع ٩٢ ص ١٠٦-١١١.
- واحد وأربعون عاما على ثورة يوليو ١٩٥٢: ثورة يوليو والشعر: المقايضة، الهزيمة، نقد الذات (نقد شعر) ع ٩٦ ص ٩٢-١٠٦.
- التعدد، التعدد، (رسالة جرش) ع ٩٧ ص ١٤٠-١٤١.
- مهرجان القاهرة للشعر العربى: الشعر والموت (ندوة) ع ٩٩ ص ١٣٧-١٣٨.
- هذا الفكر المؤسسة (مقدمة ملف عبد الرحمن بدوى) ع ١٠٠ ص ٢٢-٢٣.
- مقال فى العبودية المختارة، حرية أن تختار الاستبداد (كتاب) ع ١٠٠ ص ٨١-٨٣.
- عمدة خميس:- الخليج (شعر) ع ٩٢ ص ٧٤-٧٥.
- عمدى غيث:
- العودة بالمسرح إلى منابعه الأصلية (حوار، نبيل فرج) ع ٩٢ ص ١٣٤-١٣٩.
- حوار:
- أزواج وزوجات وودى آلن (سيرج جرونسيرج، ت: مى التلمسانى) ع ٩٠ ص ١٢٠-١٢٦.
- مع الناقد اللبثاني محمد دكروب: الأدب يتخطى الأيديولوجيا (حلمى سالم) ع ٩٢ ص ١٠٦-١١١.
- د. نصر حامد أبو زيد يتحدث: فهم النص بالحياة لانهم الحياة بالنص (محمد حسين) ع ٩٣ ص ٧٠-٧٥.
- روجيه جارودى يتحدث: المسلمون لا يحتكرون الصواب (محمد حسين) ع ٩٤ ص ٢٠-٢٥.
- فى عيد ميلاده السبعين: هكذا تحدث عبد العظيم أنيس (شارك فى الحوار: فريدة النقاش، صلاح ميسى، صلاح السروى، حلمى سالم، محمد عامر، كمال رمزى، ماجد يوسف، ليلى سويف) ع ٩٦ ص ٩-٣٩.
- صفحات من ذاكرة الفن... والحرية حوار مع عبد القادر التلمسانى (مى التلمسانى) ع ٩٩ ص ٤٥-٤٨.
- ثروت أباظه: أنا الرئيس الأبدى للكتاب «وإن كان عاجبهم» (مجدى حسنين) ع ٩٩ ص ٧٤-٨٠.
- العالم النفسى: مصطفى صفوان مصر



لم تعرف سوى المطلقة،

ع ١٠٠، ص ٧٧-٨٠.

حياة قارة:

- في الذكرى السادسة لرحيل حسين

مروة: بخلاء الجاخط وفكرة النموذج (فكر) ع

٩٤، ص ٢٨-٣٤.

خ

خالد عبد المنعم:

- تأجيل (شعر) ع ٩٥، ص ٩١-٩٢.

خالد هانئ:

- أحزان رجل لا يعرف البكاء: بكاء الذات

وحلم الجماعة (مصطفى سليم) ع

٩٤، ص ١٢٤-١٢٨.

خليل عبد الكريم:

- جدلية تضرب في جدلية تلد جدلية

(المصادرة) ع ٩٣، ص ٢٣-٢٦.

خيري شلبي:

- في وكالة عطية: الرؤية بين الماضي

والمضارع (فريدة النقاش) ع ٩٤، ص ٩٨-١٠٣.

خيري عبد الجواد:

- ليتها كانت دعوة سلفية (المصادرة)

ع ٩٠، ص ٢٩-٣٠.

- رواية التوهّمات: الموروث الشعبي

بطلا (زينب العسال) ع ٩١، ص ١٢٠-١٢٢.

د

دوراس مرجوريت:

- أصول الزمكانية بين التراث والحداثة

نموذج «العاشق» لمرجوريت دوراس «وتلك

الرائحة» لصنع الله إبراهيم (نورا أمين) ع

٩٦، ص ٨٥-٩١.

دوريات:

- باقة زهور إلى «أخبار الأدب» (صلاح

عيسى) ٩٦، ص ١٤٤.

- «الطريق» تواصل مسيرة التجدد

(مجدى حسنين) ع ٩٨، ص ١٤٠-١٤٢.

- «المدى» مجلة ثقافية جديدة (مجدى

حسين) ع ٩٩، ص ١٣٥-١٣٦.

ر

رايح بدير:

- شجرة الكافور (قصة) ع ٩٥، ص ٦٦-٧٢.

رسالة:

- رسالة إلى إدوار الخراط (عروسية

النالوتى) ع ٩٢، ص ٤٢.

- التعدد، التعدد (حلمى سالم) ع ٩٧،

ص ١٤٠-١٤١.

- لن أطلق سراح من أحببت (سهير

المصادفة) ع ٩٨، ص ١٣٨-١٣٩.

- رمزية المقدس ورمزية الجميل (حسن

طلب) ع ٩٨، ص ٤٤-٤٩.

- قضايا المجتمع في مسرح محمود

دياب (محمد عبد الله حسين)

ع ٩٨، ص ٤٤-٤٩.

رضا البهات:

- ياردون (قصة) ع ٩٧، ص ٦٦-٩٧.

- بورتريه لذاكرة الجيل (شهادة)

ع ١٠٠، ص ١٢٥-١٣٠.

رضا العربي:

- مواطنون من الدرجة الثانية: ثقافة

الاضطهاد في المجتمع المصري (تحقيق)

ع ٩٥، ص ١١٤-١٢٥.

- رضى عاشور: ترى ما اسم الكروان



بالانجليزية (ندوة) ع ٩٠، ص ٩٨-١٠١.

وقعت السعيد: جماعات الإسلام  
السياسي بين المصحف والسيف (ندوة) ع  
٨٩، ص ١٢٨-١٢٩.

ومضان بسطاويسي محمد: قراءة  
في «غوايات الظل» لناصر الطواني: حركة  
الكائنات تصنع الظل الخاص (نقد قصص) ع  
٩١، ص ٤٨-٥٢.

رواية:

- وردية ليل: الوردية، هي الوردية، هي  
الوردية (فريدة النقاش) ع ٨٩، ص ١٠-١٥.

- الهناء الأسلوبى في وردية ليل (عبد  
الرحمن أبو عوف) ع ٨٩، ص ١٦-١٩.  
- رواية «نقيق الضفدع» لصالح والى  
الاستلاب وأسطورة المقامة (صلاح السروى)  
ع ٩١، ص ٢٩-٤٠.

- «الترهيمات» لخيري عبد الجواد:  
الموروث الشعبي بطلا (زينب العسال)  
ع ٩١، ص ١٢٠-١٢٢.

- من «حجارة بوبيللو» فنية ومتمردة  
الجسد (بدر الديب) ع ٩٢، ص ١٠-١١.  
- «مخلوقات» الخراط الطائرة (ماجد  
يوسف) ع ٩٢، ص ١٢-٢٢.

- «الزمن الآخر» إعادة بناء الذاكرة  
(صلاح اللقاني) ع ٩٢، ص ٢٤-٣٤.

- «مالك الصزين» في المكان والزمان  
(صالح سليمان) ع ٩٢، ص ١١٢-١١٥.

- خيرى شلبى في وكالة مطية: الرؤية  
بين الماضى والمضارع (فريدة النقاش) ع ٩٤،  
ص ٩٨-١٠٣.

- الأصوات المتعددة في «بلاتش أو  
النسيان» (فاطمة عبد المجيد، ت: عابدة

لطفي) ع ٩٥، ص ٢٨-٣٤.

- مشكلات نظرية الرواية (جورج  
لوكاتش- ت: صلاح السروى) ع ٩٦،  
ص ٤٥-٥٦.

- «رحلة» فكرى الخولى- ما من شيء،  
مفروغ منه (لطيفة الزيات) ع ٩٦، ص ٧١-٧٥.  
- صوت الشعب في «الرحلة» (أسمينة  
رشيد) ع ٩٦، ص ٧٦-٨٤.

- أصول الزمكانية بين التراث والمداثة  
نموذج «العاشق» لمجوريت دوراس «وتلك  
الرائحة» لصنع الله إبراهيم (ثورا أمين) ع  
٩٦، ص ٨٥-٩١.

- «حكاية وهم» لأحمد المدينى: الانشقاق  
في السرد (محسن جاسم الموسوى) ع ٩٧،  
ص ١٦-٢٠.

- الذات والآخر في الرواية الأنثوية:  
(إيناس طه) ع ٩٧، ص ٤٣-٥١.

- «نوافذ» شريف حتاتة المواربة (فريدة  
النقاش) ع ٩٧، ص ١١٤-١٢٣.

- إنجاز ألبير قصيرى (جورج حنين، ت:  
هدى حسين) ع ٩٩، ص ١٠-١٥.

- شحاذون، بنات ليل، سياسيون،  
وحمر (محمود قاسم) ع ٩٩، ص ٣٥-٤٤.

- بيوت وراء الأشجار «لمحمد الهسائى»  
فقدان الوطن، فقدان البراءة (عبد الرحمن  
أبو عوف) ع ٩٩، ص ١٢٨-١٣٤.

ز

زكى عمرو:

- طلوع الروح (مسرحية، الديوان  
الصغير) ع ٨٩، ص ٦٥-٩٦.

زين العابدين فؤاد:



- صفحة من كتاب النيل: اللغة/

الفعل/ العلم (وليد منير) ع. ٩٠، ص ١١١-١١٥.  
زينب العمال:

- رواية التوهيمات لخيري عبد الجواد:  
الموروث الشعبي بطلا (نقد رواية)، ع ٩١،  
ص ١٢٠-١٢٢.

س

سامي البلشي:

- فنان تشكيلي وما خفى كان أعظم  
(تحقيق) ع ٩٢، ص ١٤٠-١٤٣.

سعد أردش:

- «باب الفتوح» مسرحية غير مسبوقة  
في المسرح المصري (نقد مسرحي) ع ٩٨،  
ص ١٥-١٨.

سعيد الكفراوي:

- أربع حكايات صغيرة حول «شيخ  
الطريقة» (شهادة) ع ٨٩، ص ٣٥-٤٠.

سمير أمين:

- الثقافة والأيديولوجيا في العالم  
العربي المعاصر (فكر) ع ٩١، ص ٩-٢٨.

سمير درويش:

- عمومية التفكير/ خصوصية التصوير  
(قراءة في قصائد «الزمن الحرام» لمحمد  
الشرنوبلي شاهين) (نقد شعر) ع ٩١،  
ص ٤١-٤٧.

سمير هبد: الباقي:

- أخوان سراييفو (شعر) ع ٩٥، ص ٨٤-٨٦.  
سمير فريد:

- تقديم سيناريو فيلم الفيلم الفلاح  
الفصيح (الفلاح الفصيح ٩٣) ع ٩٢،  
ص ٨٢-٨٣.

سمير كرم:

- مسائل سياسية في رسائل فلسفية  
(كتاب) ع ٩٥، ص ١٢٢-١٢٩.

سها النقاش:

- فعل غائم موجع (شهادة) ع ١٠٠،  
ص ١٢٩.

سها أحمد بدوي:

- رحلة (قصة) ع ٩٤، ص ٥٢.  
- وردة النافذة (قصة) ع ١٠٠، ص ٩٥-٩٧.

سهير المصادفة:

- لن أطلق سراح من أحببت (رسائل) ع  
٩٨، ص ١٢٨-١٢٩.

سوزان طه حسين:

- كان هذا الوجه جميلا (نقرات من  
«مك») (شهادة) ع ٩٨، ص ٨٧-٩٢.

سيد البحراوي:

- أصلان قصة قصيرة (شهادة) ع ٨٩،  
ص ٣٤-٣٥.

سيد القمني:

- كشف الخدع فيما جاء به الخطاب  
الديني من يدع (المصادرة) ع ٩٣، ص ١٥-١٨.

سيد رزق الطويل:

- المصارورة لا المصادرة (المصادرة)  
ع ٩٠، ص ١٥-١٦.

سيد محمد السيد:

- إبراهيم فهمي: صوت الوعي المألوف  
(نقد قصص) ع ٩٩، ص ١٢٢-١٢٧.

سيف الرحبي:

- قصائد: الليلة الأخيرة، شامة، ليل،  
أصدقاء (شعر) ع ٩٥، ص ٨٧-٨٨.

- تعقيا على مقال د. صلاح فضل منازل  
الخطوة الأولى مرآة الكتابة (تعقيبات)



ع ٩٢ ص ١٣٠-١٣٢.

سيف بدوى:

- سرامط الفندريس (شعر)

ع ١٠٠ ص ١٠٧-١٠٨.

سيناريو

- الفلاح الفصيح: شادى عيد السلام-

(ترجمة السيناريو الاصلى لفيلم: الفلاح

الفصيح) (شادى عيد السلام، الديوان

الصغير) ع ٩٢ ص ٨١-٩٦.

سينما:

- رسالة مهرجان القاهرة السينمائى:

ليه يابنفسج بتبهج وأنت زهر حزين (مى

التمسانى) ع ٨٩ ص ١٠٠-١١٣.

- الاستمراك وانتفاضة المعقنين (ثلاثة

أفلام) (وليد الخشاب) ع ٩٠ ص ١٢٧-١٣١.

- فتاة شعفونة فى مباح ملوث بالدم

(مهرجان ثانت) (ماجدة موريس)

ع ٩٠ ص ١٣٥-١٣٨.

- سباق مع الزمن: فيلم سياحى خارج

الزمن- خارج المنطق (وليد الخشاب)

ع ٩١ ص ١٢٢-١٢٥.

- الإثارة بين التدمير والتجارة (جورج

انمى) ع ٩٢ ص ١٢٨-١٢٩.

- أحلام صغيرة وآمال كبيرة (وليد

الخشاب) ع ٩٤ ص ١١٢-١١٤.

- يابنفسج: الحزن أصل الأشياء (محمد

الحبشى) ع ٩٤ ص ١١٥-١١٧.

- مستر كارتاتية.. مستر ثورة (وليد

الخشاب) ع ٩٥ ص ١٣٧-١٤٠.

- «مالكولم اكس»: الرجل والقضية

والفيلم (أمير العمري) ع ٩٧ ص ١٢٤-١٣١.

- الحلم الأمريكى يظل شيكا بيكا (مى

التمسانى) ع ٩٧ ص ١٣٥-١٣٧.

- «الرقص مع الشيطان» سينما الأزمة

(أيمن مكرم) ع ٩٨ ص ١٣٥-١٣٧.

- فيلم الأحلام (صلاح عيسى)

ع ٩٨ ص ١٤٤.

- البير قصيرى يدخل السينما (وليد

الخشاب) ع ٩٩ ص ٤٩-٥٣.

ش

- شابلن:

- حياة مديدة لشابلن العظيم (أمير

العمري) ع ٩٤ ص ١١٨-١٢٥.

شادى عيد السلام:

- الفلاح الفصيح: (ترجمة السيناريو

الأصلى لفيلم: الفلاح الفصيح) (سيناريو،

الديوان الصغير) ع ٩٢ ص ٨١-٩٦.

شريف حتاته:

- «نوافذ» شريف حتاته المواربة

(فريدة النقاش) ع ٩٧ ص ١١٤-١٢٣.

- بيليوجرافيا، ع ٩٧ ص ١٢٢.

شعر:

- قصائد لإبراهيم أعلان (محمد كشيك)

ع ٨٩ ص ٤٣-٤٤.

- تحت سماء وطن (عيد النعم ومفان)

ع ٩٠ ص ٢٠-٢٧.

- وحيداء، ثاتة، المنشدین، مناديل

(مريد البرغوثى) ع ٩٠ ص ٦٧-٦٩.

- قم ياوطن (محمد إبراهيم أبو سنة)

ع ٩٠ ص ٧٠-٧٢.

- انطقاً جسمك عرى فتافيتك (مسعود

شومان) ع ٩٠ ص ٧٣-٧٥.

- رؤية (أمل جمال) ع ٩٠ ص ٧٦-٧٧.



- الوصايا العشر: لاتصالح (أمل دنقل،  
الديوان الصغير) ع ٩٢ ص ١١٢. ١٢٨-  
- مرثية ابن خلدون (عبد الكريم كاهن)  
ع ٩٤ ص ٤٦-٥٠.  
- تضاريس الوردية- كيمياء القصيدة  
(عبد الناصر صالح) ع ٩٤ ص ٦٦.  
- المباحث (فروج مكسيم) ع ٩٤ ص ٦٧.  
- الموايد (محمد ناجي) ع ٩٤ ص ٦٨.  
- في الصبح الثالث (محمد موسى)  
ع ٩٤ ص ٦٩-٧١.  
- كسور خارج الجبيرة (إبراهيم داود)  
ع ٩٤ ص ٧٢-٧٥.  
- ذاكرة (بهية طلب) ع ٩٤ ص ٧٦.  
- الليل وحالات أخرى (جمال عطا أحمد)  
ع ٩٤ ص ٧٨-٨٠.  
- مختارات من شعر : عبد الصبور  
منير: إن الذي يأتي به العسكر يمضي به  
العسكر (عبد الصبور منير، الديوان  
الصغير) ع ٩٤ ص ٨١-٩٦.  
- بالفرنسية في النهر (جوزين جودت  
عثمان) ع ٩٥ ص ٣٥-٤٠.  
- مختارات من شعر أراجون (ت: فؤاد  
حداد وسامية أسعد) ع ٩٥ ص ٥٠-٥٥.  
- أحزان سرانيفو (سمير عبد الباقي)  
ع ٩٥ ص ٨٤-٨٦.  
- قصائد: الليلة الأخيرة، شامة، ليل،  
أصدقاء (سيف الرحبي) ع ٩٥ ص ٨٧-٨٨.  
- قصائد ثلاث: ليلة شاتية، ثورة، علاقة  
(السماح عبد الله) ع ٩٥ ص ٨٩-٩٠.  
- تأجيل (خالد عبد المنعم) ع ٩٥،  
ص ٩١-٩٢  
- رماد الواحد (علاء خالد)

- صفحة من كتاب النيل: اللغة/ الفعل/  
الحلم (وليد منير) ع ٩٠ ص ١١١-١١٥.  
- عمومية التفكير/ خصوصية التصوير  
(قراءة في قصائد الزمن الحرام لحمد  
الشرنوبلي شاهين) (سمير درويش)  
ع ٩١ ص ٤١-٤٧.  
- سكة اللي يروح ما يرجعش (ماجد  
يوسف) ع ٩١ ص ٦٢-٦٦.  
- ألعاب البحر (محمد فريد أبو سعدة)  
ع ٩١ ص ٦٧-٧٠.  
- مثنى سما الفايين فـ خلى (طاهر  
البرنبالي) ع ٩١ ص ٧١-٧٢.  
- اغتيال الهيكل (محمد عيد إبراهيم)  
ع ٩١ ص ٧٣-٧٤.  
- قصائد قصيرة: البريء، الشرير،  
كائنات بشعة، الغريب، المحفوظ، نيرمين  
(عماد أبو صالح) ع ٩١ ص ٧٥-٧٧.  
- فارس زمان الهرد (كامل خير الله) ع  
٩١ ص ٧٨-٧٩.  
- شاعر البؤس: تأبط شرا الحداثة (عبد  
الصمد الديب- الديوان الصغير)  
ع ٩١ ص ٩٧-١١٢.  
- قيتان (أنس داود) ع ٩٢ ص ٧٢-٧٣.  
- الخليج (حمدة خميس) ع ٩٢ ص ٧٤-٧٥.  
- جزء «ماء» (فتحي فرغلي)  
ع ٩٢ ص ٧٨-٧٩.  
- بعض مقاطع. (هبة عادل عيد)  
ع ٩٢ ص ٧٨-٧٩.  
- من قصيدة «الحسن بن الهيثم»  
(محمد عفيفي مطر) ع ٩٢ ص ١٤٤.  
- ترجمة الوقت «مفرح كريم»  
ع ٩٣ ص ٦٧-٦٩.



- ع ٩٥، ص ٩٢-٩٤. - تلك الساعة (محمود الأزهرى) ع ٩٥، ص ٩٥-٩٦.
- أراجون: ليل موسكو بين عالمين (لويس موش) ع ٩٦، ص ٥٧-٧٠.
- واحد وأربعون عاما على ثورة يوليو ١٩٥٢. ثورة يوليو والشعر المفايض، الهزيمة ، نقد الذات (حلمى سالم) ع ٩٦، ص ٩٢-١٠٦.
- كائنات على قنديل الطالعة (على قنديل، (الديوان الصغير) ع ٩٦، ص ١١٢-١٢٨.
- من مفكرة هرولد العربى (عبد الرحيم عمر) ع ٩٧، ص ٧٨-٨١.
- نصوص الأكاسيا .. (محمد الطوبى) ع ٩٧، ص ٨٢-٨٤.
- مقاطع من أكتوبر ١٩٩٢ (فاطمة قنديل) ع ٩٧، ص ٨٥-٩٠.
- الأشياء (نعيمه السماك) ع ٩٧، ص ٩١-٩٢.
- الجهل (أحمد عقل) ع ٩٧، ص ٩٢-٩٤.
- فلسفة الحملان (كاميليا عبد الفتاح حفتى) ع ٩٧، ص ٩٥-٩٦.
- أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الاندلسى (محمود درويش) ع ٩٨، ص ٦٤-٧٢.
- الفصل المصادر من كتاب طه حسين فى الشعر الجاهلى (طه حسين، الديوان الصغير) ع ٩٨، ص ٩٧-١١٢.
- منديل لتمثال خشبى محترق الأهداب (شوقي عبد الأمير) ع ٩٩، ص ٩١-٩٣.
- طائر الشوك (فاروق خلف) ع ٩٩، ص ٩٤-٩٦.
- مختارات من شعر بول ايلوار (١٨٩٥-١٩٥٢) أسقط فى جب من الزغب (بول ايلوار: ت: قواد حداد، سامية أسعد، شفيق مقار، جابر المعاييرجى، الديوان الصغير) ع ٩٩، ص ٩٧-١١٢.
- شاعرات الاسكندرية: من عباءة الرومانسية إلى الواقعية (فريدة النقاش) ع ٩٩، ص ١١٤-١٢٠.
- مجاديف على الصفين (نجوى السيد) ع ٩٩، ص ١٢١.
- بروايز الأنثى. (مساجد يوسف) ع ١٠٠، ص ١٠٢-١٠٦.
- صراط الخندريس (سيف بدوى) ع ١٠٠، ص ١٠٧-١٠٨.
- شخايط ورق (عبد الزارع) ع ١٠٠، ص ١٠٩-١١٠.
- مشاهد الخريف (ل. كوشان: ت: ماهر شفيق فريد) ع ١٠٠، ص ١١٢-١١٣.
- شمس الدين موسى: - واحد من الكهان (شهادة) ع ٨٩، ص ٤٠-٤٢.
- نهاية (قصه) ع ٩١، ص ٨٠-٨٢. شهادة:
- موهبة فريدة (نجيب محفوظ) ع ٨٩، ص ٨٩-٩٣.
- من يظلم العاشق (إبراهيم فهمى) ع ٨٩، ص ٣٢-٣٤.
- أصلا ن قصة قصيرة (سيد البحراوى) ع ٨٩، ص ٣٤-٣٥.
- أربع حكايات صغيرة حول «شيخ الطريقة» (سميد الكفراوى) ع ٨٩، ص ٣٥-٤٠.
- واحد من الكهان (شمس الدين موسى) ع ٨٩، ص ٤٠-٤٢.
- مختبئ وراء القل (إبراهيم فتحى)



٨٩ع، ٤٢-٤٣.

- حكايات مع محمود دياب. تعدد مصادر

النور (غالب شعث) ٩٨ع، ص ٢١-٣٢.

- أوراق من دفتر النهاية: لماذا قرر

محمود دياب أن يموت؟ (أحمد اسماعيل)

٩٨ع، ص ٣٣-٣٦.

- طه حسين الفاضل - الحاضر (ساهر

شفيق فريد) ٩٨ع، ص ٨٢-٨٦.

- كان هذا الوجه جميلا (فقرات من

«ملاك» (سوزان طه حسين) ٩٨ع، ص ٨٧-٩٢.

- في الشعر الجاهلي: منهج وتطبيق

(محمد أحمد خلف الله) ٩٨ع، ص ٩٣-٩٦.

- إحباطات صغيرة وهب كبير (إبراهيم

فرغلي) ١٠٠ع، ص ١١٤-١١٧.

- فتحت لي بابا، وفتحت علي أبوابا

(أحمد أبو زيد) ١٠٠ع، ص ١١٨-١٢٢.

- زمن «مصر عبد الواحد» (أحمد زفلول

الشيطن) ١٠٠ع، ص ١٢٣-١٢٤.

- بورتريه لذاكرة الجيل (رضا البهات)

١٠٠ع، ص ١٢٥-١٣٠.

- فعل غائم موجع (سها النقاش)

١٠٠ع، ص ١٣١.

- ثقافة المقاومة ، ثقافة التقدم (صلاح

السروي) ١٠٠ع، ص ١٣٢-١٣٤.

- نسيج البدايات (طارق السيد إمام)

١٠٠ع، ص ١٣٤-١٣٨.

- الشعر: هذا الملتبس (محمد موسى)

١٠٠ع، ص ١٣٩.

- اكتشاف الذات في مرآة الآخرين (مى

التلمساني) ١٠٠ع، ص ١٤٠-١٤١.

- مجلة ثقافية دون حركة ثقافية (هبة

عادل عيد) ١٠٠ع، ص ١٤٢.

- أدب ونقد وأيام عسل (وليد الخشاب)

- وداعا يحيى حقي: روميش يتحدث عن

صاحب القنديل: الرجل الذي مشنا في ظله

(محمد روميش) ٨٩ع، ص ٦١-٦٤.

- حملة تفتيش في أوراق شخصية (مى

التلمساني) ٨٩ع، ص ٩٨-١٠٠.

- رسالة شبح طيب (عاطف سليمان)

٨٩ع، ص ١٠١-١٠٢.

- الخروج من المدار الخطأ (منى سفعان)

٨٩ع، ص ١٠٣-١٠٩.

- يحيى حقي «أخ» (هشام

قاسم) ٩١ع، ص ١٣٦-١٣٧.

- أنا هو كتابتي ، حياتي هي كتابي

(إبراهيم أصلان) ٩٢ع، ص ١١٦-١١٩.

- وداعا أنس داود (أدب ونقد)

٩٤ع، ص ١٠٤.

- أراجون.. كم عرفتة دون أن نتبادل

كلمة (محمد سيد أحمد) ٩٥ع، ص ١٧-٢١.

- بعض المداخل للويس أراجون

(جولييسرى أفلاطون عبد الله)

٩٥ع، ص ٢٢-٢٧.

- عندما فصلت من جامعة القاهرة (عبد

المعظم أنيس) ٩٥ع، ص ٥٧-٦١.

- موسم الفضائح الثقافية (فريدة

النقاش) ٩٥ع، ص ٦٢-٦٤.

- صفحات من الهواء النقي (جلال أمين)

٩٧ع، ص ٩٨.

- مشروع «الإصلاح الديني» ثوابته

ومتغيراته (نصر حامد أبو زيد)

٩٧ع، ص ٩٩-١٠٠.

- الإيمان بالأفضل حتى الموت (عبد

الغفار مودة) ٩٨ع، ص ١٩-٢٠.



ع. ١٠٠ ص ١٤٣-١٤٤.

شوقي عبد الأمير: - منديل لثمثال خشبي محترق الاهداب (شعر) ع. ٩٩ ص ٩١-٩٢.

شيرين أبو النجا: - أين الشعر؟ (تجربة) ع. ٩٤ ص ٢٦-٢٧.

## ص

صالح سليمان:

- «مالك العزين» في المكان والزمان (نقد رواية) ع. ٩٢ ص ١١٢-١١٥.

منبري فواز

- أيها المبدعون.. لن نحكي (تجربة) ع. ٩٨ ص ١٣٢-١٣٤.

صلاح السروي: - رواية «نقيق الضفدع» المقاومة (نقد رواية) ع. ٩١ ص ٢٩-٤٠.

- أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة في مسرحية «ليالي الحصاد». لمحمد دياب (نقد مسرحي) ع. ٩٨ ص ٣٧-٤٣.

- ثقافة المقاومة، ثقافة التقدم (شهادة) ع. ١٠٠ ص ١٣٢-١٣٤.

صلاح اللقاني:

- «الزمن الآخر»: إعادة بناء الذاكرة (نقد رواية) ع. ٩٢ ص ٢٤-٣٤.

صلاح هيمس: إعلانات مكاشفة وفاضل (كلام مثقفين) ع. ٨٩ ص ١٤٤.

- رئيس جمهورية اتحاد الكتاب (كلام مثقفين) ع. ٩٠ ص ١٤٤.

- المرتكسون في الوجود (كلام مثقفين) ع. ٩١ ص ١٤٤.

الموت احتجاجاً (كلام مثقفين)

ص. ٩٢ ص ١٤٤.

- جهنم فاروق حسنى ولجنة ثروت اباطة (كلام مثقفين) ع. ٩٤ ص ١٤٤.

- زنييل التنوير والمواجهة (كلام مثقفين) ع. ٩٥ ص ١٤٤.

- باقة زهور إلى «أخبار الأدب» (كلام مثقفين) ع. ٩٦ ص ١٤٤.

- فيلم الأحلام (كلام مثقفين) ع. ٩٨ ص ١٤٤.

- المعابدون الشرفاء (كلام مثقفين) ع. ٩٩ ص ١٤٤.

- العدوان والعدو (كلام مثقفين) ع. ١٠٠ ص ١٦٠.

صلاح والي:

- رواية «نقيق الضفدع» لصالح والي: الاستلاب وأسطورة المقاومة (صالح السروي) ع. ٩١ ص ٢٩-٤٠.

صنع الله إبراهيم:

- أصول الزمكانية في التراث والمحدثات نموذج «العاشق» لرجويت دوراس «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم (نورا أمين) ع. ٩٦ ص ٨٥-٩١.

## ط

طارق السيد إمام:

- طقوس أنثوية (قصة) ع. ٩٩ ص ٩٠.

- تسيج البدايات (شهادة) ع. ١٠٠ ص ١٣٨-١٣٤.

طارق النعمان القاسي:

- مصادرة العقل وصناعة الإرهاب (المصادرة) ع. ٩٣ ص ٢٧-٣٠.

طاهر الهرثالي:



الدينى» لقاح الخصب (المصادرة)  
ع ٩٣، ص ٤٧-٥١.

- «بيوت وراء الأشجار» لمحمد  
البساطى: فقدان الوطن، فقدان البراءة (نقد  
رواية) ع ٩٩، ص ١٢٨-١٣٤.

عبد الرحمن بدوى:  
- قراء فى كتابات بدوى السياسية:  
الدولة دين الدم (أحمد عبد الحليم عطية)  
ع ١٠٠، ص ٢٤-٥١.

- المستشرقون: أباطيل وأسما (عطية  
القوصى) ع ١٠٠، ص ٥٣-٦٦.

- بيليوجرافيا، ع ١٠٠، ص ٦٧-٧٥.  
عبد الرحمن منيف:

- رسالة مفتوحة إلى مؤتمر فيينا  
لحقوق الإنسان: أن يختلف، يفترض، يرفض  
(وثيقة) ع ٩٦، ص ١٢-١٣٣.

عبد الرحيم عمر:  
- من مفكرة هروالد العربى (شعر)  
ع ٩٧، ص ٧٨-٨١.

عبد الرسول العربى:  
- كرسى فى مقهى (قصص) ع ٩١،  
ص ٨٨-٩٠.

عبد السلام ثور الدين:  
- الجذور الإسلامية للحجاب (نكر)  
ع ٨٩، ص ٤٥-٦٠.

- الإشارات العلنية والخفية للسيدة  
الأولى السودانية (نص فولكلورى)  
ع ٩٤، ص ٣٥-٤٠.

عبد الصبور منير:  
- مختارات من شعر: عبد الصبور  
منير: إن الذى يأتى به العسكر يعضى به  
العسكر (شعر، الديوان الصغير)

- مئين سما الباييين فى ضلى؟ (شعر)  
ع ٩١، ص ٧١-٧٢.

طه حسين:  
- طه حسين: الغائب- الحاضر (ماهر  
شفق فريد) ع ٩٨، ص ٨٢-٨٦.

- كان هذا الوجه جميلا (نقرات من  
«ملك» (سوزان طه حسين) ع ٩٨، ص ٨٧-٩٢.

- فى الشعر الجاهلى: منهج وتطبيق  
(محمد أحمد خلف الله) ع ٩٨، ص ٩٣-٩٦.

- الفصل المصادر من كتاب طه حسين  
فى الشعر الجاهلى (الديوان الصغير)  
ع ٩٨، ص ٩٧-١١٢.

## ع

عاطف سليمان:  
رسالة شيخ طيب (شهادة)  
ع ٨٩، ص ١٠١-١٠٢.

- الميلاد الشاهق (قصص) ع ٩٩، ص ٨٢-٨٥.  
عبد الحكيم حيدر:

- طعم وسنارة وخيط (قصص)  
ع ٩٩، ص ٨٦-٨٧.

عبد الحميد الديب:  
- شاعر البؤس تأبط شرا المداثة (شعر،  
الديوان الصغير) ع ٩١، ص ٩٧-١١٢.

عبد الحميد البسيونى:  
الصحراء تغزو (قصص) ع ٩٢، ص ٦٨-٦٩.  
عبد الرحمن أبو هوف:

- البناء الأسلوبى فى وردية ليل (نقد  
رواية) ع ٨٩، ص ١٦-١٩.

- مصادرة العقل تخدم التطرف  
والإرهاب (المصادرة) ع ٩٢، ص ١٢٠-١٢١.  
- منهج نصر أبو زيد «نقد الخطاب



ع ٩٤ ص ٨١-٩٦.

عبد العظيم أنيس:

سيمون عاماً من العطاء (حوار شارك فيه : فريدة النقاش، صلاح عيسى ، صلاح السروري، حلمي سالم، محمد عامر، كمال رمزي، ماجد يوسف، ليلى سوييف)، ع ٩٦ ص ٢٩-٣٩.

- بيليوجرافيا، ع ٩٦ ص ٤٠-٤٤.

- عندما فصلت من جامعة القاهرة (شهادة) ع ٩٥ ص ٥٧-٦١.

عبد الغفار هودة:

- الإيمان بالأفضل حتى الموت (شهادة)

ع ٩٨ ص ١٩-٢٠.

عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل:

- فارس (قصة) ع ٩٤ ص ٥٦.

عبد القادر التلمساني:

- صفحات من ذاكرة الفن..والحرية (مس

التلمساني) ع ٩٩ ص ٤٥-٤٨.

عبد القادر ياسين:

نساء ورجال في ورشة ثقافية وطنية

(تجربة) ع ٩٨ ص ١٢٧-١٣٢.

عبد الكريم كاصد:

- مرثية ابن خلدون (شعر) ع ٩٤ ص ٤٦-٥٠.

عبد اللطيف وهبة:

- قضية دنصر: الجامعة من المنارة إلى

الكهنتوت (ندوة) ع ٩٣ ص ١٠٠-١٠٣.

- مشروع تعديل لائحة اتحاد الكتاب:

اتحاد الأدباء وأدباء الاتحاد (تحقيق)

ع ٩٧ ص ٣٦-٤٢.

عبد المنعم رمضان:

- تحت سماء وطن (شعر)

ع ٩٠ ص ٢٠-٢٧.

عبد الناصر صالح:

- تضاريس الوردية- كيمياء القصيدة

(شعر) ع ٩٤ ص ٦٦

عبد النبي دشين:

- لعبة العتمة والضوء في مجموعة

«يوسف والرداء» (نقد قصص)

ع ٨٩ ص ٢٠-٢٧.

عبد الزراع:

- شخايط ورق (شعر)

ع ١٠٠ ص ١٠٩-١١٠.

عروسة الغالوت:

- رسالة إلى إدوار الضراط (رسالة)

ع ٩٢ ص ٤٢.

عطية القومسي:

- المستشرقون: أباطيل وأسمار (فكر)

ع ١٠٠ ص ٥٣-٦٦.

هلاه الأسواني:

- قستان قديم وغطاء للرأس (قصة)

ع ١٠٠ ص ٩٠-٩٤.

هلاه خالد:

- رماد الواحد (شعر) ع ٩٥ ص ٩٣-٩٤.

هلي الراعي:

- «باب الفتوح» أعذب ما كتب محمود

دياب (نقد مسرحي) ع ٩٨ ص ١٠-١٤.

هلي شلش:

- الحايديون الشرفاء (صلاح عيسى)

ع ٩٩ ص ١٤٤.

هلي قنديل:

- كائنات هلي قنديل الطالعة (شعر،

الديوان الصغير) ع ٩٦ ص ١١٣-١٢٨.

عماد أبو صالح:



- قصائد قصيرة : البريء ، الشرير ،  
كائنات بشعة ، الغريب ، المحظوظ ، تيرمين  
(شعر) ع ٧٥-٧٧.

هنايات فريد:

- تصوير شخصيات نجيب محفوظ فى  
السينما (رسالة جامعية) ع ٩٦ ص ١٣٩-١٤٢.



- غالب شعرت: حكايات مع محمود دياب:  
تعدد مصادر النور (شهادة) ع ٩٨ ص ٢١-٣٢.  
غراء مهنة:

- إلزا أراجون ليست رمزا (فكر)  
ع ٤٦-٤٩.



فاروق خلف:

- طائر الشوك (شعر) ع ٩٩ ص ٩٤-٩٦.  
فاروق هيد القادر:

- كتابان هامان فى النقد السينمائى:  
(١) السينما ما زالت تقول لا ، (٢) سينما  
الهلاك (كتاب) ع ٩٢ ص ٩٨-١٠٥.  
فاطمة هيد المجيد:

- الاصوات المتعددة فى «بلانش أو  
النسيان» (نقد رواية ، ت: عايدة لطفى)  
ع ٢٨-٣٤.

فاطمة قنديل:

- قراءة فى رسائل لن تصل لإدوار  
الغراط (نقد قصص) ع ٩٢ ص ٣٦-٤٢.  
- مقاطع من أكتوبر ١٩٩٢ (شعر)  
ع ٨٥-٩٠.

فتحي فرغلى:

- جزء «ما» (شعر) ع ٩٢ ص ٧٦-٧٧.

فرج مكسيم:

- المباحث (شعر) ع ٩٤ ص ٦٧.

فريدة النقاش:

- أول الكتابة (افتتاحية) ع ٨٩ ص ٨-٥.

- وردية ليل: الوردية ، هى الوردية ، هى  
الوردية (نقد رواية) ع ٨٩ ص ١٠-١٥.

- أول الكلام (افتتاحية) ع ٩٠ ص ٨-٥.

- الخوف من النقد (المصادرة)  
ع ٩٠ ص ١١-١٤.

- أول الكتابة (افتتاحية) ع ٩١ ص ٥-٧.

- الجذور الإسلامية للرأسمالية :  
الرأسمالية ليست اقتصادا فقط ، ولكنها  
ثقافة أيضا (كتاب) ع ٩١ ص ١١٤-١١٩.

- أول الكتابة (افتتاحية) ع ٩٢ ص ٥-٧.

- ألف باء (افتتاحية) ع ٩٣ ص ٥-٨.

- الليبرالية تخون نفسها والعلمانيون  
أقوى (المصادرة) ع ٩٣ ص ١٠-١٤.

- أول الكتابة (افتتاحية) ع ٩٤ ص ٥-٨.

- خيرى شلبى فى وكالة مطية: الرؤية  
بين الماضى والمضارع (نقد رواية)  
ع ٩٨ ص ٩٨-١٠٣.

- أول الكتابة (افتتاحية) ع ٩٥ ص ٥-٨.

- موسم الفضائح الثقافية (شهادة)  
ع ٩٥ ص ٦٢-٦٤.

- أول الكتابة (افتتاحية) ع ٩٦ ص ٥-٨.

- أول الكتابة (افتتاحية) ع ٩٧ ص ٤-٨.

- «نوافذ» شريف حتاتة المواربة (نقد  
رواية) ع ٩٧ ص ١١٤-١٢٣.

- أول الكتابة (افتتاحية) ع ٩٨ ص ٥-٨.

- أول الكتابة (افتتاحية) ع ٩٩ ص ٥-٨.

- شاعرات الاسكندرية : من عبادة  
الرومانسية إلى الواقعية (نقد شعر)



ع ١١٤-١٢٠.

- أول اكتاتبة (افتتاحية) ع ١٠٠-٨٠.

فكر:

- كتاب الطواسين (الحسين بن منصور  
الحلاج) ع ٨١-٩٦.

- الجذور الوثنية للحجاب (عبد السلام  
نور الدين) ع ٨٩-٤٥.

- إلهوت مفكرات سياسيا (ماهر شفيق  
فريد) ع ١١٦-١١٩.

- الثقافة والأيدولوجيا في العالم  
العربي المعاصر (سمير أمين) ع ٩١-٧٨.

- الليبرالية تخون نفسها والعلمانيون  
أقوى (فريدة النقاش) ع ٩٣-١٠٤.

- كشف الخدع فيما جاء به الخطاب  
الديني من بدع (مسيد القمني) ع ٩٣،

ص ١٥-١٨.

- المرأة في المجتمع: جراح اللغة وجراح  
الهوية (نصر حامد أبو زيد) ع ٩٣-٥٣.

- شخصية مصر وجمال حمدان: عبقرية  
المكان وعبقرية الشخص (محمود أمين

العالم) ع ٩٤-٩٩.

- في الذكرى السادسة لرحيل حسين  
مروة: بخلاء الجاحظ وفكرة النموذج (حياة

قارة) ع ٩٤-٢٨.

- لويس أراجون: شاعر المقاومة وزمن  
«الإنسان المزودج» (أمينة - رشيد)

ع ٩٥-١١.

- أراجون: من سجن الأنا إلى تحرر  
النحن (مثنى سفقان) ع ٩٥-٤١.

- إلزا أراجون ليست رمزا (غراء مهنة)  
ع ٩٥-٤٦.

- مصر بين الفرعون والعرب (جمال

حمدان) ع ٩٥-٩٧.

- مشرون عاما على رحيل بابلونيرودا:  
كان حبي ينفض خشبا (الطاهر أحمد

مكي) ع ٩٧-٩٤.

- «عقدة الذنب» في الأدب الإسرائيلي  
(مصطفى عبد الغنى) ع ٩٧، ص ٥٢-٥٧.

- في الثناء على الاجتهاد (أحمد أمين)  
ع ٩٧، ص ١٠١-١١٢.

- قراءة في كتابات بدوى السياسية:  
الدولة دين الدم (أحمد عبد العليم عطية)

ع ١٠٠، ص ٢٤-٥١.

- المستشرقون: أباطيل وأسما (عطية  
القوصي) ع ١٠٠، ص ٥٣-٦٦.

- خطاب الحرية: خمد الكتابات المذعنة  
(نصر حامد أبو زيد) ع ١٠٠، ص ٨٤-٨٨.

فكرى الغولى:

- «رحلة» فكرى الخولى - سامن شيء  
مفروح منه (لطيفة الزيات) ع ٩٦، ص ٧١-٧٥.

- صوت الشعب في «الرحلة» (أمينة  
رشيد) ع ٩٦، ص ٧٦-٨٤.

فن تشكيلي:

- فنان تشكيلي وما خلفه كان أعظم  
(سامى البيلشى) ع ٩٦، ص ١٤-١٤٣.

- اختاتون وتطور الفن المصرى (مجدى  
عبد الحافظ) ع ٩٣، ص ١٣-١٣٧.

- الشيء يحس بنفسه: بيكاسو (محمد  
بن حمودة) ع ٩٦، ص ١٣٤-١٣٨.

فيورباخ:

- تجيد الفرح استلطنا وأسئلة الملحد  
الورع (مصباح قطب) ع ٩٧، ص ٥٨-٦٤.



ع ٩١ ص ٩٣-٩٦.

- قراءة في رسائل لن تصل لإدوار الخراط (فاطمة قنديل) ع ٩٢ ص ٣٦-٤٢.

- الفزوة العاشرة: قصة عودة (إدوار الخراط) ع ٩٢ ص ٤٤-٥١.

- البهلول (إبراهيم قيس) ع ٩٢ ص ٥٤-٦٢.

- قصص قصيرة:

سقف الغرفة ذات الجدران ، بوجه كالصيف، النساء ينتظرن دائماً، بيت الدجاج، إلي صلاح حافظ، (مى التلمساني) ع ٩٢ ص ٦٤-٦٧.

- الصحراء تغزو (عبد الحميد البسيوني) ع ٩٢ ص ٦٨-٦٩.

- رذاذ الوجود (أحمد الخميسي) ع ٩٢ ص ٧٠-٧١.

- رحلة (سهام أحمد بدوي) ع ٩٤ ص ٥٢.

- الفراشات (ميرال الطحاري) ع ٩٤ ص ٥٣-٥٥.

- فارس (عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل) ع ٩٤ ص ٥٦.

- لبنان مستكة (محمد حافظ صالح) ع ٩٤ ص ٥٧-٥٨.

- يتم (محمد عامر) ع ٩٤ ص ٥٩-٦٢.

- القادمون (محمد محمود عثمان) ع ٩٤ ص ٦٣-٦٥.

- أحزان رجل لا يعرف البكاء: بكاء الذات وحلم الجماعة (مصطفى سليم) ع ٩٤ ص ١٢٤-١٢٨.

- جمال عبد الناصر (رجب سعد الدين) ع ٩٥ ص ٦٦-٧٢.

- امرأة من أفريقيا (هشام قاسم)

قاسم مسعد عليوة:

- ١٩٧٧ (قصة) ع ٩١ ص ٨٤-٨٧. قصة:

- لعبة العتمة والضوء في مجموعة «يوسف والرداء» (عبد النبي دشين) ع ٨٩ ص ٢٠-٢٧.

- مري الأمكنة والضوء الممكن (ناصر الحلواني) ع ٨٩ ص ٢٨-٣٢.

- ماروته السيدة عفاف (يمنى العيد) ع ٩٠ ص ٥٦-٦١.

- إجابة ليل (نبيه الصعدي) ع ٩٠ ص ٦٢-٦٣.

- ميراث الصغير (محمود حسن فرغلي) ع ٩٠ ص ٦٤-٦٦.

- منحى النهر: الكراكة وهمزة الوصل (إمتدال عثمان) ع ٩٠ ص ١٠٢-١١٠.

- قراءة في «روايات الظل» لناصر الحلواني: حركة الكائنات تصنع الظل الخاص (رمضان بسطاوي سي محمد) ع ٩١ ص ٤٨-٥٢.

- نهاية (شمس الدين موسى) ع ٩١ ص ٨٠-٨٣.

- ١٩٧٧ (قاسم مسعد عليوة) ع ٩١ ص ٨٤-٨٧.

- كرسى في مقهى (عبد الرسول العريبي) ع ٩١ ص ٨٨-٩٠.

- ثلاث قصص قصيرة: الوجه الآخر، قصتان في الألوان ، دائرة (الطيب أديب) ع ٩١ ص ٩٢-٩٣.

- هكذا ولدت (جمال زكى مقار)



- طقوس أنثوية (طارق السيد إمام)

ع ٩٩ ص ٩٠.

- إبراهيم فهمي : صوت الوعي المسلوب

(سيد محمد المنيذ) ع ٩٩ ص ١٢٢-١٢٧.

- فستان قديم وغطاء للرأس (علاء

الأسواني) ع ١٠٠ ص ٩٠-٩٤.

- وردة النافذة (سهام أحمد بدوي)

ع ١٠٠ ص ٩٥-٩٧.

- بتبيح رائت زهر حزين (حشمت

يوسف) ع ١٠٠ ص ٩٨-٩٩.

- نجوى وبثات أخرى (أنور محمود

حلمي) ع ١٠٠ ص ١٠٠-١٠١.

### ك

كامل خير الله:

- فارس زمان البرد (شعر) ع ٩١،

ص ٧٨-٧٩.

كاميليا عبد الفتاح حفتي:

- فلسفة الحملان (شعر) ع ٩٧ ص ٩٥-٩٦.

كتاب:

- الجذور الإسلامية للرأسمالية

الرأسمالية ليست اقتصادا فقط ولكنها

ثقافة أيضا. (فريدة النقاش)

ع ٩١ ص ١١٤-١١٩.

- أحمد عبد المعطي حجازي ودأفاد

شوقي» عالم يولد من عالم يموت (حلمي

سالم) ع ٩١ ص ١٢٦-١٣٥.

- كتابان هامان في النقد السينمائي

(١) السينما مازالت تقول لا، (٢) سينما

الهلاك (فاروق عبد القادر) ع ٩٢ ص ٩٨-١٠٥.

- الشافعي مؤسسا لأيدولوجيا

التطرف!! (محمد هاشم عبد الله) ع ٩٣،

ع ٩٥ ص ٧٣-٧٦.

- بلاد الله (نعمات البحيري) ع ٩٥،

ص ٧٧-٨٠.

- مشهد من الهزل (محمود حنفي) ع

٩٥ ص ٨١-٨٣.

- حزمة ألوان (محمد رومي)

ع ٩٦ ص ١٠٨-١١١.

- الداردي (أسامة عبد الفتاح)

ع ٩٦ ص ١١١-١١٢.

- باردون (رضا البهاث) ع ٩٧ ص ٦٦-٦٧.

- الفطاس (أحمد النشار)

ع ٩٧ ص ٦٨-٦٩.

- شجرة الكافور (رايح بدير)

ع ٩٧ ص ٧٠-٧١.

- مفن (محمد عبد السلام العمري)

ع ٩٧ ص ٧٢-٧٥.

- انتظار (أماني خليل) ع ٩٧ ص ٧٦-٧٧.

- هندية ورجل على الحصان (محمود دياب)

ع ٩٨ ص ٥٠-٥٩.

- حركات ساكنة (مسمويل بيكيت/ت:

منى أبو سنة) ع ٩٨ ص ٧٣-٨٠.

- اضطرابات في مدرسة الشحاذين

(البيير قصيرى ت: عبد الحميد

الحديدي) ع ٩٩ ص ١٦-٢٠.

- البنت والحشاش (البيير قصيرى، ت:

هدى حسين) ع ٩٩ ص ٢٨-٣٤.

- الميلاد الشاهق (عاطف سليمان)

ع ٩٩ ص ٨٢-٨٥.

- طعم وسنارة وخيط (عبد الحكيم

حيدر) ع ٩٩ ص ٨٦-٨٧.

- البدء (محسن هاشم عبد الحميد)

ع ٩٩ ص ٨٨-٨٩.



ص ٣١-٤٠.

- منهج نصر أبو زيد في «نقد الخطاب الديني» لقاح الخصب (عيد الرحمن أبو عوف) ع ٩٣، ص ٤٧-٥١.

- من صحراء الشعر إلى شعر الصحراء (إبراهيم فرغلي) ع ٩٤، ص ١٣٦-١٣٠.

- مابعد العدائية: العرب في لحظة فيديو (أحمد جودة) ع ٩٤، ص ١٣١-١٣٢.

- مسائل سياسية في رسائل فلسفية (سمير كرم) ع ٩٥، ص ١٢٣-١٢٩.

- إصدارات الهيئة في مواجهة الإرهاب: التنوير باثر رجعي (حلمى سالم) ع ٩٥، ص ١٣٠-١٣٦.

- زنبيل التنوير والمواجهة (صلاح عيسى) ع ٩٥، ص ١٤٤.

- فيورباخ: تجسيد الفرح استلطنا واستللة الملحد الورع (مصباح قطب) ع ٩٧، ص ٥٨-٦٤.

- مقال في العبودية المختارة: حرية أن تختار الاستبداد (حلمى سالم) ع ١٠٠، ص ٨١-٨٣.

كمال نشأت:

- وتراجيديا الواجهات الهشة (ماجد يوسف) ع ٩٠، ص ٣٣-٤٢.

كوشان ل:

- مشاهد الخريف (شعر، ت. ماهر شفيق فريد) ع ١٠٠، ص ١١١-١١٢.

ل

لطيفة الزيات:

- حملة تفتيش في أوراق شخصية (مى التلمساني) ع ٨٩، ص ٩٨-١٠٠.

- رسالة شبح طيب (عاطف سليمان)

ع ٨٩، ص ١٠١-١٠٢.

- الخروج من المدار الخطأ (منى سعيان)

ع ٨٩، ص ١٠٢-١٠٩.

- حملة تفتيش (ندوة) ع ٨٩، ص ١٣٠-١٣٢.

- رحلة فكرى الخولى - ما من شيء

مفروغ منه (نقد رواية) ع ٩٦، ص ٧١-٧٥

- لوكاتش - جورج:

- مشكلات نظرية الرواية (نقد رواية):

صلاح السروري) ع ٩٦، ص ٤٥-٥٦.

لويس هوش:

- أراجون ليل موسكو بين هالين (نقد

شعر) ع ٩٦، ص ٥٧-٧٠.

م

ماجد يوسف:

- كمال نشأت وتراجيديا الواجهات

الهشة (المصادرة) ع ٩٠، ص ٣٣-٤٢.

- سكة اللي يروح مايرجش (شعر)

ع ٩١، ص ٦٢-٦٦.

- «مخلوقات» الخراط الطائرة (نقد

رواية) ع ٩٢، ص ١٢-٢٢.

- برايز الانثى (شعر)

ع ١٠٠، ص ١٠٢-١٠٦.

ماجدة مورييس:

- فتاة شعنونة في صباح ملوث بالدم

(سينما) ع ٩٠، ص ١٣٥-١٣٨

- نساء وديعات وحراس خطرون

(تلفزيون) ع ٩٧، ص ١٣٢-١٣٤.

ماهر شفيق فريد:

- إليوت مفكرا سياسيا (فكر)

ع ٩٠، ص ١١٦-١١٩.



- طه حسين : الغائب- الحاضر (شهادة)

ع ٩٨، ٨٢-٨٦.

مجدى هستين:

- فى ذكرى عبد العزيز الازهوانى:

د.أحمد أبو زيد: جسم الإنسان مدخل لفهم العالم (ندوة) ع ٩٤، ١٠٥-١١١.

- متابع تجريبي للمناقشات

التجريبية: قطيعة أم لا قطيعة (ندوة) ع ٩٨، ١٢٢-١٢٦.

- «الطريق» تواصل مسيرة التجديد

(دوريات) ع ٩٨، ١٤٠-١٤٣.

- منظمات المثقفين فى مصر: قبضة

حكومية وأشكال فارغة (تمقيق)

ع ٩٩، ٥٦-٧٣.

- ثروت أباطه: أنا الرئيس الأبدى للكتاب

«وإن كان عاجيهم» (حوار) ع ٩٩، ٧٤-٨٠.

- «المدى» مجلة ثقافية جديدة (دوريات)

ع ٩٩، ١٣٥-١٣٦.

- «أدب ونقد» تقدير موقف وتطلع

للإمام (ندوة) ع ١٠٠، ٩-٢٠.

مجدى عبد الحافظ:

- اختناق وتطور الفن المصرى (فن

تشكيلى) ع ٩٣، ١٣-١٣٧.

محروس سليمان:

- تعقيب على تعقيب: حول ترجمة

«الجزر الإسلامية فى الرأسمالية» (تعقيب) ع ٩٥، ١٤١-١٤٣.

محسن جاسم الموسوى:

- «حكاية وهم» لأحمد المدينى: الانشقاق

فى السرد (نقد رواية) ع ٩٧، ١٦-٢٠.

محسن هاشم عبد الحميد:

- البدء (قصة) ع ٩٩، ٨٨-٨٩.

محمد إبراهيم أبو سنة:

- قم ياروطن (شعر) ع ٩٠، ٧٠-٧٣.

محمد أحمد خلف الله:

- فى الشعر الجاهلى: منهج وتطبيق

(شهادة) ع ٩٨، ٩٣-٩٦.

محمد البساطى:

- «منحنى النهر»: الكراكة وهمزة

الوصل اعتدال عثمان، ع ٩٠، ١٠٢-١١٠.

- «بيوت الأشجار» فقدان الوطن،

فقدان البراءة (عبد الرحمن أبو عوف)

ع ٩٩، ١٢٨-١٣٤.

محمد الحبشى:

- يابنفسج: الحزن أصل الأشياء (سينما)

ع ٩٤، ١١٥-١١٧.

محمد الشرنوبى:

- عمومية التفكير/خصوصية التصوير

(قراءة فى قصائد «الزمن الحرام» أحمد

الشرنوبى شاهين) (سمير دوريش)

ع ٩١، ٤١-٤٧.

محمد الطوبى:

نصوص الأكاسيا.. (شعر) ع ٩٧، ٨٢-٨٤.

محمد الظاهر:

قمع المسرح فى النظام الأبوى ملف

الرقابة فى أندونيسيا (المصادرة)

ع ٩٠، ٤٤-٥٤.

- كتاب خطرون على الكمبيوتر: قمع

الثورة التكنولوجية فى أمريكا (المصادرة)

ع ٩٠، ٢١-٣٥.

محمد الغزالى:

- فتوى الشيخ الغزالى. دعوة مريحة

للقتل خارج القانون (وثيقة)

ع ٩٧، ١٤٣-١٤٤.



- محمد بن حمودة:  
- الشيء يحس بنفسه (فن تشكيلي)  
ع ٩٦ ص ١٣٤-١٣٨.
- محمد جلال:  
- سؤال لثروت أباظة (المصادرة)  
ع ٩٠ ص ٢١.
- محمد حافظ صالح:  
- لبيان مستكة (قصة) ع ٩٤ ص ٥٧-٥٨.
- محمد حمدين:  
- دنصر حامد أبو زيد يتحدث: فهم  
النص بالحياة (حوار) ع ٩٣ ص ٧-٧٥.
- روجيه جارودي يتحدث: المسلمون  
لا يحتكرون الصواب (حوار) ع ٩٤ ص ٢٠-٢٥.
- محمد دكروب:  
- الأدب يتخطى الأيديولوجيا (حلمى  
سالم) ع ٩٢ ص ١٠٦-١١١.
- محمد روميث:  
- الرجل الذي مشى في ظله (شهادة)  
ع ٨٩ ص ٦١-٦٤.
- هزيمة الوان (قصة) ع ٩٦ ص ١٠٨-١١٠.
- محمد سليمان:  
- مطاردة المستنيرين (المصادرة)  
ع ٩٠ ص ٢٨.
- محمد سيد أحمد:  
- أراجون..كم عرفته دون أن نتبادل  
كلمة (شهادة) ع ٩٥ ص ١٧-٢١.
- محمد عامر:  
- يتم (قصة) ع ٩٤ ص ٥٩-٦٢.
- محمد هيد السلام العمري:  
- مغن (قصة) ع ٩٧ ص ٧٢-٧٥.
- محمد هيد الله حمدين:  
- قضايا المجتمع في مسرح محمود دياب
- (رسالة جامعية) ع ٩٨ ص ٤٤-٤٩.
- محمد عفيفي مطر:  
- من قصيدة «الحسن بن الهيثم» (شعر)  
ع ٩٢ ص ١٤٤.
- محمد هيد إبراهيم:  
- اغتيال الهيكل (شعر) ع ٩١ ص ٧٣-٧٤.
- محمد فريد أبو سعدة:  
- ألعاب البحر (شعر) ع ٩١ ص ٦٧-٧٠.
- محمد كشيك:  
- قصائد لإبراهيم أصلان (شعر)  
ع ٨٩ ص ٤٢-٤٤.
- محمد محمود عثمان:  
- القادمون (قصة) ع ٩٤ ص ٦٣-٦٥.
- محمد موسى:  
- مهرجان الموسيقى العربية بالقاهرة  
ربيع قرن من النأى (ندوة) ع ٨٩ ص ١١٤-١١٦.
- في الصبح الثالث (شعر)  
ع ٩٤ ص ٦٩-٧١.
- الشعر : هذا الملتبس (شهادة)  
ع ١٠٠ ص ١٣٩.
- محمد ناجي:  
- الموايد (شعر) ع ٩٤ ص ٦٨.
- محمد هاشم هيد الله:  
- الشافعى مؤسسا لأيديولوجيا  
التطرف!! (كتاب) ع ٩٣ ص ٣١-٤٠.
- محمد يونس:  
- تعقيب على :الجزور الإسلامية  
للرأسمالية. الترجمة بين الحرية والسياج  
(تعقيب) ع ٩٣ ص ١٤١-١٤٢.
- محمود الأزهرى:  
- تلك الساعة (شعر) ع ٩٥ ص ٩٥-٩٦.
- محمود أمين العالم:



- رد على الأستاذ أبوسيف يوسف:  
الحقيقة بين النص المجتزأ والقراءة الظنية  
(تعقيب) ع ٨٩ ص ١١٧-١٢٤.
- أزمة الفكر العربى (ندوة) ع ٨٩ ص ١٢٢.
- شخصية مصر وجمال حمدان: عبقورية  
المكان وعبقورية الشخص (فكر) ع ٩٤ ص ٩-١٩.
- محمود حسن فرغلى:  
- ميراث الصغير (قصة) ع ٩٠ ص ٦٤-٦٦.
- محمود هتلى:  
- مشهد من الهزل (قصة) ع ٩٥ ص ٨١-٨٢.
- محمود درويش:  
- أحد عشر كوكبا على آخر المشهد  
الأندلسى (شعر) ع ٩٨ ص ٦٤-٧٢.
- محمود دياب:  
- «باب الفتوح» أذهب ما كتب محمود  
ديبا (على الراعى) ع ٩٨ ص ١٠-١٤.
- «باب الفتوح» مسرحية غير مسبوقة  
فى المسرح المصرى (سعد أردش)  
ع ٩٨ ص ١٥-١٨.
- الإيمان بالافضل حتى الموت (مبد  
الفغار مودة) ع ٩٨ ص ١٩-٢٠.
- حكايات مع محمود دياب: تعدد مصادر  
النور (غالب شعث) ع ٩٨ ص ٢١-٣٢.
- أوراق من دفتر النهاية: لماذا قرر  
محمود دياب أن يموت (أحمد اسماعيل)  
ع ٩٨ ص ٣٣-٣٦.
- أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة فى  
مسرحية «ليالى الحصاد» لمحمود دياب (صلاح  
السروى) ع ٩٨ ص ٣٧-٤٢.
- قضايا المجتمع فى مسرح محمود دياب  
(محمد مبد الله حسين) ع ٩٨ ص ٤٤-٤٩.
- هندية ورجل على الحصان (قصة)
- ع ٩٨ ص ٥٠-٥٩.
- بيليو جرافيا، ع ٩٨ ص ٦٠-٦٢.
- محمود شاكز:  
- طه حسين هو السبب (المصادرة)  
ع ٩٣ ص ٥٢.
- محمود قاسم:  
- شحاذون ، بنات ليل ، سياسيون  
وحمير، (نقد رواية) ع ٩٩ ص ٣٥-٤٤.
- محمود نعيم:  
- مهرجان المسرح التجريبى: إبطال  
اللفة (نقد مسرحى) ع ٩٨ ص ١١٨-١١٢.
- مريد البرغوثى:  
- ثلاث قصائد : وحيدا ، تاتاة  
المنشدتين، مناديل (شعر) ع ٩٠ ص ٦٧-٦٩.
- مسرح:  
- طلوع الروح (زكى عمر) ع ٨٩ ص ٦٥-٩٦.
- أوراق التمناع (هنا عطية)  
ع ٩١ ص ٥٤-٦١.
- مع حمدى غيث: العودة بالمسرح إلى  
منابعه الأصلية (نبيل فرج)  
ع ٩٢ ص ١٣٤-١٣٩.
- «باب الفتوح» أذهب ما كتب محمود  
دياب (على الراعى) ع ٩٨ ص ١٠-١٤.
- «باب الفتوح» مسرحية غير مسبوقة  
فى المسرح المصرى (سعد أردش)  
ع ٩٨ ص ١٥-١٨.
- أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة فى  
مسرحية «ليالى الحصاد» لمحمود دياب (صلاح  
السروى) ع ٩٨ ص ٣٧-٤٢.
- مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى:  
الرقص فى مهرجان الجسد (وليد  
الخشاب) ع ٩٨ ص ١١٤-١١٧.



- مستويات النص القرآنى (حسن  
حنفى) ع ٩٣ ص ٢١-٢٢.

- جدلية تضرب فى جدلية تلد جدلية  
(خليل عيد الكريم) ع ٩٣ ص ٢٣-٢٦.

- مصادرة العقل وصناعة الإرهاب (طارق  
نعمان القاضى) ع ٩٣ ص ٢٧-٣٠.

- نقد الخطاب الدينى: لا ينطق وإنما  
يتكلم به الرجال (أيمن بكر) ع ٩٣ ص ٤١-٤٦.

- طه حسين هو السبب (محمود شاكر)  
ع ٩٣ ص ٥٢.

- قدسية الجميل وجمالية المقدس (حسن  
طلب) ع ٩٣ ص ٧٦-٨٣.

- الجامعة وإبليس واللجنة الموقرة  
(يحيى الرخاوى) ع ٩٣ ص ٩٥-٩٩.

- على هامش قضية أبو زيد: الجامعة  
بين المشروع والمنوع (منى أبو سنة)  
ع ٩٤ ص ٤١-٤٥.

- كتاب خطرون على الكمبيوتر: جمع  
الثورة التكنولوجية فى أمريكا (إعداد  
وترجمة: محمد الظاهر ومنية سمارة)  
ع ٩٧ ص ٢١-٣٥.

مصباح قطب:

- الاعتماد على النبوة (تجريبية)  
ع ٩٠ ص ١٣٩.

- فيورباخ: تمجيد الفرح وأسئلتنا  
وأسئلة الملحد الورع (كتاب) ع ٩٧ ص ٥٨-٦٤.

مصطفى سليم:

- أحزان رجل لا يعرف اليكاه: بكاء الذات  
وحلم الجماعة (نقد قصص) ع ٩٤ ص ١٣٤-١٣٨.

مصطفى عامى:

- وأمرهم شورى بينهم (المصادرة)  
ع ٩٠ ص ١٣٢-١٣٤.

- مهرجان المسرح التجريبي: إبطال  
اللفة (محمود نسيم) ع ٩٨ ص ١١٨-١٢٢.

مسعود شومان:

- انطلقا جسمك عرى فتافيتك (شعر)  
ع ٩٠ ص ٧٣-٧٥.

المصادرة:

- الخوف من النقد (قريدة النقاش)  
ع ٩٠ ص ١١-١٤.

- المعاصرة لا المصادرة (سيد رزق  
الطويل) ع ٩٠ ص ١٥-١٦.

- شواهد الانحطاط (حسن طلب)  
ع ٩٠ ص ١٧-١٩.

- مطاردة المستنيرين (محمد سليمان)  
ع ٩٠ ص ٢٨.

- لينتها كانت دعوة سلفية (خيرى عبد  
الجواد) ع ٩٠ ص ٢٩-٣٠.

- سؤال لثروت أباطة (محمد جلال)  
ع ٩٠ ص ٣١.

- اتصاد الكتاب يدافع عن الشرف  
لأه الدعارة (ثروت أباطة) ع ٩٠ ص ٣٢.

- كمال نشأت وتراجيديا الواجبات  
الهشة (ماجد يوسف) ع ٩٠ ص ٣٣-٤٢.

- جمع المسرح فى النظام الأبوى، ملف  
الرقابة فى أندونيسيا (ت وإعداد: محمد

الظاهر ومنية سمارة) ع ٩٠ ص ٤٤-٥٤.

- وأمرهم شورى بينهم (مصطفى عامى)  
ع ٩٠ ص ١٣٢-١٣٤.

- مصادرة العقل تخدم التطرف  
والإرهاب (عبد الرحمن أبو عوف)  
ع ٩٢ ص ١٢٠-١٢١.

- هذه المصادرة.. إلى متى؟ (أحمد  
صبحى منصور) ع ٩٣ ص ١٩-٢٠.



مصطفى عيد الغنى:

- «عقدة الذنب» فى الأدب الإسرائيلى

(فكر) ع ٩٧، ص ٥٧-٥٧.

مصطفى صفوان:

- مصر لم تعرف سوى السلطة المطلقة

(حوار) ع ١٠٠، ص ٧٧، ٨٠.

- مقال فى العبودية المختارة: حرية أن

نختار الاستبداد (علمى سالم،

ع ١٠٠، ص ٨١-٨٣.

مفرح كريم:

- ترجمة الوقت (شعر) ع ٩٣، ص ٦٧-٦٩.

منى أبو سنة:

- على هامش قضية أبو زيد: الجامعة

بين المشروع والمنوع (المصادرة)

ع ٩٤، ص ٤١-٤٥.

منى سعلان:

- الخروج فى المدار الخطأ (شهادة)

ع ٨٩، ص ١٠٣-١٠٩.

- أراجون : من سجن الآن إلى تحرر

النحن (فكر) ع ٩٥، ص ٤١-٤٥.

منية سمارة:

- كتاب خطرون: قمع المسرح فى النظام

الأبوى، ملف الرقابة فى أندونيسيا

(المصادرة) ع ٩٠، ص ٤٤-٥٤.

- كتاب خطرون على الكمبيوتر: قمع

الثورة التكنولوجية فى أمريكا (المصادرة)

ع ٩٧، ص ٢١-٣٥.

موسيقى:

- بليغ حمدي ألف لمن ولحن (جهاد داود)

ع ١٠٠، ص ١٤٦.

مى التلمسانى:

- حملة تفتيش أوراق شخصية (شهادة)

ع ٨٩، ص ٩٨-١٠٠.

- رسالة مهرجان القاهرة السينمائى:

ليه يابنفسج بتبيج وأنت زهر حزين

(سينما) ع ٨٩، ص ١١٠-١١٣.

- حوار مع سيرج جرونسبيرج: أزواج

وزوجات ودى ألن (سينما)

ع ٩٠، ص ١٢٠-١٢٦.

- قصص قصيرة: سقف الغرفة ذات

الجدران، بوجه كالصيف، النساء ينتظرن

دائما، بيت الدجاج إلى صلاح حافظ (قصة)

ع ٩٢، ص ٦٤-٦٧.

- الحلم الأمريكى يظل شيكا بيكا ١

(سينما) ع ٩٧، ص ١٣٥-١٣٧.

- صفحات من ذاكرة الفن.. والحرية

(حوار) ع ٩٩، ص ٤٥-٤٨.

- اكتشاف الذات فى مرآة الآخرين

(شهادة) ع ١٠٠، ص ١٤٠-١٤١.

ميرال الطحاوى:

- الفراشات (قصة) ع ٩٤، ص ٥٣-٥٥.

ن

ناصر العلوانى:

- حرى الأمكنة والضوء الممكن (نقد

قصص) ع ٨٩، ص ٢٨-٣٢.

- قراءة فى «غوايات الظل» لناصر

العلوانى . حركة الكائنات تصنع الظل

الخاص ( رمضمان بسطاويسطى)

ع ٩١، ص ٤٨-٥٢.

نبيل فرج:

- العودة بالمسرح إلى منابعه الاصيل

(حوار) ع ٩٢، ص ١٣٤-١٣٩.

نبيه الصعيدى:



- إجابة لليل (قصة) ع. ٩٠، ص ٦٢-٦٣.

نجوى السيد:

- مجاديف على الصفيين (شعر) ع. ٩٩، ص ١٢١

نجيب محفوظ:

- موهبة فريدة (شهادة) ع. ٨٩، ص ٣٣

تصوير شخصيات نجيب محفوظ  
السينما الأصل والصورة (عنايات فريد)  
ع. ٩٦، ص ١٣٩-١٤٢.

ندوة:

- مهرجان الموسيقى العربية ربع قرن  
من النأى (محمد موسى) ع. ٨٩، ص ١١٤-١١٦.  
- الدورة الثالثة لجائزة البابطين للإبداع  
الشعري (أحمد أبو زيد) ع. ٨٩، ص ١٢٥-١٢٨.

جماعات الإسلام السياسى بين المصحف  
والسيف ، ع. ٨٩، ص ١٢٨-١٢٩

- أحمد كمال أبو المجد: اجترار الماضى  
تعويضى، ع. ٨٩، ص ١٢٩-١٣٠.

- جملة تفتيش ، ع. ٨٩، ص ١٣٠-١٣٢.  
- محمود أمين العالم: أزمة الفكر العربى،  
ع. ٨٩، ص ١٣٢.

- ترى ما اسم الكروان  
بالإنجليزية (رضوى عاشور) ع. ٩٠، ص ٩٨-١٠١.

- قضية د. نصر : الجامعة من المنارة إلى  
الكنهوت (سيد اللطيف وهبة)  
ع. ٩٢، ص ١٠٠-١٠٣.

- مثنوية بيرم التونسي (يسرى العزب)  
ع. ٩٣، ص ١٣٨-١٤٠.

- د. أحمد أبو زيد: جسم الإنسان مدخل  
لفهم العالم (مجدى حسنين)  
ع. ٩٤، ص ١٠٥-١١١.

- فى مؤتمر الطهاوى: الرحلة من

التنوير إلى التعتيم، ع. ٩٤، ص ١٣٩-١٤١.

- متابع تجريبى للمناقشات  
التجريبية: قطعة أم لا قطعة (مجدى  
حسنى) ع. ٩٨، ص ١٢٢-١٢٦.

- مهرجان القاهرة للشعر العربى: الشعر  
والموت (حلمى سالم) ع. ٩٩، ص ١٣٧-١٣٨.

- «أدب ونقد» تقدير موقف وتطلع للامام  
(مجدى حسنى) ع. ١٠٠، ص ٢٠٩.

- العدوان والعدو (صلاح عيسى)  
ع. ١٠٠، ص ١٦٠.

نص فولكلورى:

الإشارات العنقية والغنية لسيدة الأولى  
السودانية (عبد السلام نور الدين)  
ع. ٩٤، ص ٣٥-٤٠.

نصر حامد أبو زيد:

- الليبرالية تخون نفسها والعلمانيون  
أقوى (فريدة النقاش) ع. ٩٣، ص ١٠-١٤.  
- كشف الخدع فيما جاء به الخطاب  
الدينى من بدع (سيد القمنى) ع. ٩٣،  
ص ١٥-١٨.

- هذه المصادرة إلى متى (أحمد مباحى  
منصور) ع. ٩٣، ص ١٩-٢٠.

- مستويات النص القرأنى (حسن  
حنلى) ع. ٩٣، ص ٢١-٢٢.

- جدلية تضرب فى جدلية تلد جدلية  
(خليل عبد الكريم) ع. ٩٣، ص ٢٣-٢٦.

- مصادرة العقل وصناعة الإرهاب (طارق  
النعمان القاضى) ع. ٩٣، ص ٢٧-٣٠.

- الشافعى مؤسسا لأيدىولوجيا التطرف  
(محمد هاشم عبد الله) ع. ٩٣، ص ٣١-٤٠.

- نقد الخطاب الدينى: لا ينطق وإنما  
يتكلم به الرجال (أيمن بكر) ع. ٩٣، ص ٤١-٤٦.



٩٦ص ٨٥-٩١.

ثيودور بايلو:

عشرون عاما على رحيل بايلونيرودا:

كان حبي ينضج خشبا (الطاهر أحمد مكي)

ع ٩٧ص ٩-١٤.



هالة أحمد فؤاد:

- حالة الجامعة بين الحلم والواقع الرديء

(تجربة) ع ٩٣ص ٨٤-٩٤.

هبة عادل عبيد:

- بعض مقاطع (شعر) ع ٩٢ص ٧٨-٧٩.

- مجلة ثقافية دون حركة ثقافية

(شهادة) ع ١٠٠ص ١٤٢.

هشام قاسم:

يحيى حتى «أخ» ع ٩١ص ١٣٦-١٣٧.

- امرأة من أفريقييا (قصة)

ع ٩٥ص ٧٢-٧٦.

هنا عطي:

- أوراق التعنّاع (مسرحية)

ع ٩١ص ٥٤-٦١.



وثيقة:

- بيان من الكتاب والمثقفين المصريين:

اتحاد للكتاب أم اتحاد للارهاب ، ع ٩٠ص ٤٣.

- رسالة أساتذة الآداب ،

ع ٩٢ص ١٠٧-١٠٨.

- حكم الحكمة: بخصوص سرقة

«رمضان عبد التواب» مصنف اللغة

العربية ، ع ٩٣ص ١٠٩.

- تضامن قسم الفلسفة بآداب سواهج

- منهج نصر أبو زيد في «نقد الخطاب

الديني» لقاح القصب. (عبد الرحمن أبو

صوف) ع ٩٧ص ٤٧-٥١.

- المرأة في المجتمع جراح اللغة وجراح

الهرية (فكر) ع ٩٣ص ٥٢-٦٦.

- فهم النص بالمياة لانهم الحياة بالنص

(محمد حسين) ع ٩٣ص ٧٠-٧٥.

- قضية دنصر : الجامعة من المارة إلي

الكهنوت (عبد اللطيف وهبة

ع ٩٣ص ١٠٠-١٠٣.

- بيلوجرافيا (سيرة علمية) ع ٩٣،

ص ١٠٤-١٠٦.

- على هامش قضية أبو زيد: الجامعة

بين المشروع والمنعوع (منى أبو سنة)

ع ٩٤ص ٤١-٤٥.

- مشروع «الإصلاح الديني» ثوابته

ومتغيراته (شهادة) ع ٩٧ص ٩٩-١٠٠.

- دنصر أبوزيد معرض للافتيال

(وثيقة) ع ٩٧ص ١٤٢-١٤٣.

- خطابصرية: ضد الكتابات المذعنة

(فكر) ع ١٠٠ص ٨٤-٨٨.

نعمات البهيري:

- بلاد الله (قصة) ع ٩٥ص ٧٧-٨٠.

نعمة السمك:

- الأشياء (شعر) ع ٩٧ص ٩١-٩٢.

نقابة:

- المرتكسون في الوجوم (صلاح ميس)

ع ٩١ص ١٤٤.

نورا أمين:

أصول الزمكانية بين التراث والحداثة

نموذج «العاشق» لمرجريت دوراس ، وتلك

الرائحة» لصنع الله إبراهيم (نقد رواية) ع



- مستر كاراتيه.. مستر ثورة (سينما)  
ع ٩٥ ص ١٣٧-١٤٠.

- مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي:  
الرقص في مهرجان الجسد (نقد مسرحي)  
ع ٩٨ ص ١١٤-١١٧.

- البير قصيري يدخل السينما  
(سينما) ع ٩٩ ص ٤٩-٥٢.

- أدب ونقد وأيام العسل (شهادة)  
ع ١٠٠ ص ١٤٢-١٤٤.

وليد منير:

- صفحة من كتاب النيل:

اللفة/الفعل/الحلم (نقد شعر)  
ع ٩٠ ص ١١١-١١٥.

## ي

يحيى الرخاوي:

- الجامعة وإبليس واللجنة الموقرة  
(المصادرة) ع ٩٢ ص ٩٥-٩٩.

يحيى حقي:

- الرجل الذي عشنا في ظله (محمد  
روميض) ع ٨٩ ص ٦١-٦٤.

- يحيى حقي «أخ» (مشام قاسم)  
ع ٩١ ص ١٣٦-١٣٧.

يسرى العزب:

- مئوية بيرم التونسي (ندوة)  
ع ٩٣ ص ١٣٨-١٤٠.

يمنى العيد:

- ماروته السيدة عفاف (قصة)  
ع ٩٠ ص ٥٦-٦١.

مع د.نصر حامد أبو زيد: طابور خامس  
للغلام ع ٩٣ ص ١١٠.

- اسحب توقيعى (رسالة د.نبيلة  
ابراهيم) ع ٩٣ ص ١١١.

- بيان المثقفين المصريين، ع ٩٣ ص ١١٢.

- رسالة مفتوحة إلى مؤتمر فيينا لحقوق  
الإنسان: إن يختلف، يعترض، يرفض (عبد  
الرحمن منيف) ع ٩٦ ص ١٣-١٣٢.

- بيان حزب التجمع حول قضية د.نصر  
حامد أبو زيد، ع ٩٦ ص ١٤٢.

- بيانات للمنظمة المصرية لحقوق  
الإنسان من نصر حامد أبو زيد وحقوق  
التمبير، ع ٩٧ ص ١٤٢-١٤٤.

- رسالة من المثقفين العراقيين إلى  
المثقفين العرب، ع ٩٩ ص ١٣٩-١٤٢.

- كلمة أدباء مصر في الأقاليم: الثقافة  
هي الحورية (جبار النبى الحلو)

ع ١٠٠ ص ١٥٣-١٥٥.

- توصيات المؤتمر الثامن لأدباء مصر في  
الأقاليم: ترفض المصادرة والتطبيع و

الإرهاب، ع ١٠٠ ص ١٥٦-١٥٧.

- بيان الأدباء بشمال سيناء،  
ع ١٠٠ ص ١٥٨-١٥٩.

وليد الفخشاف:

- الاستمراك وانتفاضة المعنفين (ثلاثة  
أفلام) ع ٩٠ ص ١٢٧-١٣١.

- سياق مع الزمن: فيلم سياحي. خارج  
الزمن.. خارج المنطق (سينما)

ع ٩١ ص ١٢٣-١٢٥.

- أحلام صغيرة وآمال كبيرة (سينما)  
ع ٩٤ ص ١١٢-١١٤.



## كلام مثقفين

أردت أن أكتب، فوجدتني أقرأ، وبعد أن قرأت تمنيت لو أنني  
كتبت ما قرأت.. وهذا هو ما قرأت وتمنيت أن أكتبه فعجزت:

**صلاح عيسى**

### اجتماع جائع!

أتيت الشام.. أحمل قرط بغداد السبية بين أيدي الفرس.. والفلماني

مجروحا على فرس من النسب

قصدت المسجد الأموي لم أعثر على أحد من العرب

فقلت أرى «يزيد» لعله ندم على قتل الحسين وجدته ثملا

وجيش الروم في حلب

فرشت كرامتي البيضاء في خمارة الليل،

طويت الشجى، وقرأت فاتحة على الشهداء

بالعبرية الفصحى.

فضج الحان بالأفخاذ والطرب

خرجت إلى الضحى متلفتاً، حذراً

فألفيت العمام،

آية الكرسي تعلوها بتنقيط من الذهب

صرخت بحانة الفقراء، خلف مخيم اليرموك:

- يدعوكم «أبوذر»

إلى عقد اجتماع جائع لتدارس الأوضاع!

**«مظفر النواب»**





## فى العدد القادم

مقالات ونصوص بأقلام:

د. على الراعى، صنع الله ابراهيم، نبيل مالك، هبة عادل عيد،  
مجدى عبد الحافظ، عبد الحميد كمال، يوسف المحيميد، سمير عبد  
الباقي، شمس الدين موسى، اسماعيل بهاء الدين

ملف : الأدب اليوغوسلافى



# أوروبا وأمريكا بين يديك بأسعار خاصة مخفضة تسري حتى ٣١ مارس ١٩٩٤

مصر للطيران



في رحلاتنا المباشرة بأحدث الطائرات

## بين القاهرة وكل من

لندن / باريس / برلين / فرانكفورت  
دوسلدورف / ميونيخ / استانبول / روما  
مدريد / نيويورك / لوس أنجلوس

لمزيد من المعلومات وتفاصيل الأسعار :

رجاء الاتصال بمكاتب مصر للطيران أو وكيلك السياحي

أفلا تكم معنا

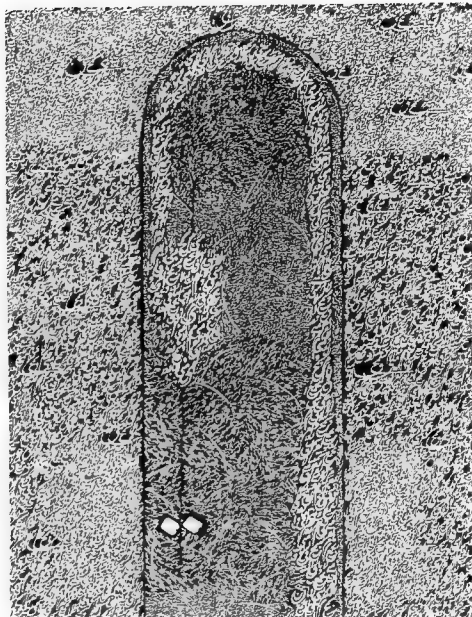
مصر للطيران



# الفرقان

العدد (١٠٢)

فبراير ١٩٩٤



مسرحية جديدة لسعد الله ونوس

ملف : أدب البوسنة والهرسك

الزعيم : ليس كل ما يلمع ذهباً

مأزق التنوير وضرورة التغيير

على الراعى يقرأ «ليلى والمجنون» مجدداً

صنع الله إبراهيم يكتب عن أهداف سويف







## أدب وفن

مجلة الثقافة الديمقراطية / شهرية يصدرها  
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدى / فبراير ١٩٩٤

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد  
رئيس التحرير: فريدة النقاش  
مدير التحرير: حلمى سالم  
سكرتير التحرير : مجدى حسنين

مجلس التحرير: ابراهيم أصلان /  
صلاح السروى / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون: د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد /  
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس /  
د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز  
شارك فى هيئة المستشارين الراحل الكبير :  
د. عبد الحسنى طه بدر  
شارك فى مجلس التحرير الراحل الكبير :

محمد روميش



## أدب ونقد

التصميم الأساسى للفلاف للفنان: محيي الدين اللباد  
الفلاف للفنان: يوسف شاكر

أعمال الصف والتوضيبي:  
صفاء سعيد/ صلاح عابدين/ نسرين سعيد

مراجعة الصف: مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت  
القاهرة/ ٢٤١١٣٩٣٩١١٤  
الإشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيه/ البلاد العربية  
٧٥ دولار للفرد ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا  
١٥٠ دولار باسم/ الأهالى - مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها  
سواء نشرت أم لم تنشر



## المحتويات

أول الكتابة..... الحرية

### □ ملف: أدب البوسنة والهرسك □

- صراع الامراق والقناصل ..... د. جمال الدين سيد محمد ١٠
- قراءة في رواية «جسر على نهر درينا» ..... د. صلاح السروي ٢٢
- البوسنة وايفو اندريتش - بريدراج ستيبانوفتش ..... ترجمة: ص. س. ٢١
- \* مأزق التنوير وضرورة التغيير ..... فريدة النقاش ٥٣
- \* ثوار صلاح عبد الصبور ..... د. علي الراعي ٦٥
- \* خطاب الحرية ..... د. نصر حامد أبو زيد ٧٠

### □ نصوص □

\* قصص :

- الخط الأتقي ..... خالد عبد الرءوف ٧٦

\* شعر :

- مواجع ابن عبد ربه ..... سمير عبد الباقي ٧٨
- مكنة خياطة ..... سهير متولى ٨١
- هجرة الجهات ..... رضا العربي ٨٣

### □ الديوان الصغير □

- يوم من هذا الزمان - مسرحية - ..... سعد الله ونوس ٨٧

### □ الحياة الثقافية □

- الزعيم: ليس كل ما يلمع ذهباً ..... كمال رمزي ١٢٨
- رواية أهداف سويف الكبرى ..... صنع الله إبراهيم ١٣٤
- رقصات أبي سنة النيلية ..... عبد الرحمن أبو موف ١٤٩
- أوضاع السويس الثقافية ..... عبد الحميد كمال ١٤٩
- نبض الشارع الثقافي ..... مجدي حسنين ١٥٤
- \* تواصل: تسبحة المرأة المقتولة - شعر - ..... ميلاد زكريا يوسف ١٥٨
- \* كلام مثقفين ..... صلاح عيسى ١٦٠





زینل رزائی - بوریما



## أول الكتابة

الاستعمارية الغاشمة؟

لم نجد مانفعه للتعبير عن تضامننا مع شعب البوسنة الذي يتعرض لأبشع عملية تطهير عرقي عرفها العالم إلا أن نقدم قراءة في الأدب اليوغسلافي ونخص بالاهتمام واحدة من أهم الروايات التي تضيئ لنا الخلفية التاريخية للصراع الدائر الآن وهي «جسر على نهر درينا» لايقواندريتش.. وسوف نبقى مدينين لكم بل ولأهل البوسنة بإعتذار لأننا لم نعمل بجد لكي نحصل على مادة أدبية حديثة خارجة من قلب المحنة والالم الاتيين، وسوف يغضب صديقنا وعضو مجلس التحرير الناقد كمال رمزي لأننا عجزنا عن تنفيذ وعدنا له بالبحث عن مادة أدبية جديدة، خاصة وأن فنانة السينما التقدمية اللامعة «فانيساريد جريف» اصرت على دخول سراييفو المحاصرة لتشهد افتتاح مهرجان

عندما يصلكم هذا العدد في العاشر من فبراير تستأنف محادثات جنيف حول مصير «البوسنة» بعد أن أسفرت المحادثات السابقة عن اتفاق بين كل الأطراف على وضع مدينة سراييفو تحت إدارة الأمم المتحدة لمدة عامين .. فدعونا نأمل أن تنعم هذه المدينة الصابرة بقدر من الهدوء والسلام. رغم معرفتنا أن شعب البوسنة كله قد فقد الثقة في المجتمع الدولي الذي تركه وحيداً في محنته حتى أن الأمين العام للأمم المتحدة الدكتور بطرس غالي رفض تخويل الجنرال «كوت» قائد قوات الأمم المتحدة حق توجيه ضربات للمواقع العسكرية الصربية لحماية القوات الدولية، بينما تواصل الأمم المتحدة فرض الحظر على تدفق السلاح للبوسنة لكي يدافع الشعب عن نفسه، فماذا يفعل هذا الشعب وقد أصبحت الأمم المتحدة أداة طيعة في يد القوى



سينمائي فيها ، واذا نعرف أنه «أثناء الاحتلال الفاشي ليوغوسلافيا كانت تظهر في الأراضي المحررة الكتب والمنشورات ذات الطابع النضالي»

سوف نلاحظ أن الدكتور صلاح السروي في قراءته النقدية الرفيعة «لجسر على نهر درينا» أراد- من باب خفى- أن يلمس الأعداء لعجز التجربة الاشتراكية في يوغوسلافيا كما في الاتحاد السوفيتي سابقا عن خلق نمط جديد من علاقات أرقى بين القوميات المختلفة على أرضية الاشتراكية وتخليق أفق انساني جديد ورحب على أساس منها، وذلك حين يقول:

«الجوهر الانساني الواحد الذي طغت عليه عوامل الفرقة والانقسام التي أنتجتها قوى تقيع خارج الجماعة بالم يدع لها فرصة ممارسة التفاعل الايجابي الحر بين عناصرها لإبراز هذا الجوهر وتسيده كمنصر توحيدى...»

ولا يستطيع المرء أن يستريح تماما لفكرة سهلة تقول أن إنهاء البناء الاشتراكي جاء فحسب بفعل الضربات الخارجية التي وجهتها له الامبريالية.. صحيح إن المرء لا يستطيع أن ينسى تلك الاستخلاصات المتشائمة حول مستقبل الاشتراكية والتي توصل اليها المفكر الراحل لويس عوض بعد أن عمل في الأمم المتحدة لبعض الوقت وتكشفت له قوة الامبريالية الأمريكية وجبروتها وقدرتها على التخطيط والتنفيذ. لكن مسؤولية الاشتراكيين الجسيمة عن ما حدث لا يمكن إنكارها أو التهوين من شأنها خاصة وأن الاشتراكية تواجه أزمة عميقة .

في المحور النقدي نقدم لكم قراءتين

بارعتين في النقد التطبيقي إحداهما للدكتور على الراعى الذى ينظر مجددا فى مسرحية «ليلى والمجنون» لصالح عبد الصبور وكان قد افتتن بها ليعقد مقارنة بينها وبين مجنون ليلى لشوقي من جهة، وهامت شكسبير من جهة أخرى فيتنقل بعدوبة واقتدار بين البلدان والأزمان والخصائص، ويقرأ لنا صنع الله ابراهيم رواية أهداف سوييف فى عين الشمس التي كانت قد أثارت ضجة كبيرة لدى صدورها فى العام الماضى «وماتسعى اليه أهداف سوييف- فى العمق- هو كشف فجاجة وازدواجية وفساد المنظومة الأخلاقية الراهنة والتي تهدد التطورات الاجتماعية والسياسية بسيادتها التامة..»

ولما كان التنوير قد أصبح «موضة» فإننا ننظر إليه فى هذا العدد من زاوية جديدة إذ إن العقلانية الحق- أى التنوير تقتضى مشروعا لتجاوز الراهن كله.. وهى قبل كل شئ وبعبده تتطلب دورا جديدا مختلفا نوعيا للمثقفين الديمقراطيين.

والتنوير مثل العدالة التى يقول لنا كمال رمزى فى نقده لمسرحية الزعيم إنها «لن تتحقق على يد فرد عادل، ولكن تتحقق عندما يطبق نظام عادل...» ولعل هذا الاستخلاص أن يفصح- ولو من بعيد- فكرة شائعة عن المستبد العادل الذى يتطلع اليه المظلومون ليرفع عنهم المحن.

أما هديتنا لكم فى هذا العدد فهى النص الجديد للكاتب المسرحى «سعد الله ونوس» «يوم من هذا الزمان»



والذى خص به «أدب ونقد» حيث تكشف لنا الكتابة الأدبائية بطريقتها عن حتمية تجاوز الراهن الذى سقط وتعفن وغطاه الذباب دون أن يكون لنا الحق فى سؤالها عن كيفية هذا التجاوز.

إنه هول الكشف الذى يتعرض له أستاذ الرياضيات فى رحلة يوم واحد شبيهة بما عرفه الأدب العالمى عن رحلة الولوج الى العالم السفلى، والمفارقة هنا أن العالم الذى أصابه التحلل هو غاية فى الأناقة والرفاهة والترتيب، تتداخل فيه مؤسسات القمع ومؤسسات الدين الشكلى فيظهر الاستبداد كوجه آخر للنوثة الدينية، ويضفرهما معا بيت واقى للدعارة . وكأنما وضعت الثقافة المتخصصة الدقيقة ستارا حديديا بين هذا المدرس البرئ الذى سرعان ماسوف يفقد براءته وبين الواقع البذئ، وكما يقول له شقيقه «أن الرياضيات كالشعر لاتعلم شيئا عن الحياة..»

يتساءل فاروق أستاذ الرياضيات الفذ «أهذه هى المدينة التى يحيا فيها أم أنها مدينة أخرى..»

أنه السؤال الخالد الذى طالما صاحب آلام المعرفة الحققة ولسعها على الجلد الحى للأبرياء الأخلاقيين بإخلاص وهم وحيدون شأنهم شأن الذين أصابهم الجنون، وكانت آفتهم على حد قول أحد المسؤولين هى «الجمود والعجز عن التكيف..» وبالبرؤس هذا العالم الذى ينبغى عليهم أن يتكيفوا معه، ولاحظ كلمة التكيف التى تستخدمها المؤسسات المالية الاستعمارية لتحطيم اقتصاديات البلدان الصغيرة بإسم الانفتاح أو التحرير الاقتصادى حيث يجرى إبتذال مفهوم الحرية والتحرير

وإفقاره .

وفى رحلة واحدة ليوم واحد وكما بضرية قاضية نجد كل شئ صلب يتفتت ويتبخر فى الهواء، إن مؤسسات أربعا تنهار أمام عينيه.. المدرسة، والجامع، والأسرة والدولة.. تنكشف جميعا عارية قبيحة ولايكون إنتحار الرجل وزوجته- التى كانت قد تحولت الى داعرة- إلا إدانة ضمنية للعلمى والسلبية والعزلة التى يعيش فيها بعض المثقفين قانعين «بالتخصص الدقيق». أن اكتشاف لحقيقة العالم سوف يصبح رحلة للجحيم «كان الجحيم- يناديه..»

ليست هذه الا عناوين قراءة أولى لنص نقدمه للحياة المسرحية المصرية التى تشكو من ضعف النصوص وندرتها. ولعل طقوس «الاستنجاء» التى يفيض الشيخ فى الحديث عنها فى خطبته فى مسرحية سعد الله ونوس أن تفجر فينا ضحكا كالبكاء على حالنا المزرى..

فاتنى فى العدد الماضى أن أرحب بمعضوى مجلس التحرير الجديدين الشاعر «ماجد يوسف» والناقد الدكتور «صلاح السروى» وقد كان إختيارهما لاحقا لمعناهما للحياة الثقافية و«لأدب ونقد» خاصة، ونحن على ثقة أنكم سوف تستشعرون فى الأعداد القادمة أثر انضمامهما لأسرة التحرير على ماتتنا عمقا وثراء وخيالا، أما مجدى حسنين سكرتير التحرير الجديد الذى ننتظر منه الكثير فليس غريبا عليكم منذ قدم مع ابراهيم داود تحقيقهما الجميل عن محمد عبد



الوهاب.. النهر الخالد..

وإن كان الحزن كثيرا ما يغلبنا لأننا  
شاهدون على «هذه البلاد تقوص في  
الليل» على حد تعبير الشاعر الكبير  
محمد إبراهيم أبو سنه ولأننا شاهدون  
أيضا على الكيفية التي يتحلل بها كل  
شيء صلب ويتبخّر في الهواء لكن  
الحزن لن يقعدنا بل سوف تمسك بقوة  
الأمل كل بارقة ضوء للنهوض .  
وكل عام وأنتم بخير..

## المحررة

////////////////////

ونحن نضع اللمسات الأخيرة لهذا  
العدد كانت «صفاء» و«صلاح» صائمين  
يوم النصف من شعبان ومع ذلك بقيا  
معنا طيلة اليوم وأفطرا وهما يعملان  
تقديرًا منهما لنا وللمجلة ، فهل  
تستطيع هذه الكلمات أن توفيهما  
حقهما من الشكر والعرفان؟ طلبنا  
دمواتهما إضافة لجهدهما ونحن نشعر  
أثناء العمل أن الصداقة التي تنشأ  
بيننا جميعا في ظلها هي من أجمل  
هبات هذه الدنيا الشحيحة.

## في العدد القادم

قصيدة «إيقاعات الوقائع الخنومية» للشاعر محمد مقيفي  
مطر- مقال هبة عادل عيد عن «فيليني»- مقال الدكتور: سيد  
محمود القمنى عن المرأة في المأثور الدينى.



ملف

أدب  
البوسنة  
والهرسك



الأدب اليوغسلافى المعاصر بعد الحرب والاستقلال:

## صراع الأعراق والقناصل

د. جمال الدين سيد محمد

الإبداع الأدبى قبل الحرب وبعدها. وبدأت تظهر أسماء أدبية جديدة أخذت تشيع عن قصد لونا من عدم التناسق فى الإبداع الأدبى. ووفقا للاتجاهات الأدبية الأوروبية ظهر العديد من الحركات الأدبية التى ساهمت فى وفرة وتكثيف الحياة الأدبية. وبدلا من المسار الثابت للأدب ظهر عدد كبير من الاتجاهات ومن التقييمات ومن الأعمال الأدبية. وفى جميع المجالات أخذ النقد يبتعد عن الهدوء الأكاديمى وعن المعايير «الموضوعية» واتجه إلى التحرك فى

حملت الحرب العالمية الأولى سلسلة من التغيرات العنيفة فى مجال الأدب، وذلك نتيجة لسهولة وتبادل وانتقال عناصر الثقافة نظرا لزيادة سرعة الحياة وسهولة الاتصال والتقارب بين الأدباء اليوغسلاف وبين أدباء الغرب، ومن ثم تغلغت إلى الآداب اليوغسلافية تغلغا سريعا مختلف التيارات الأدبية الغربية، الأمر الذى أدى بالتالى إلى اختفاء كثير من المفاهيم بين ليلة وضحاها. ويجنح معظم النقاد اليوغسلاف إلى وضع حد فاصل بين

هذه الدراسة فصل من كتاب «الأدب اليوغسلافى المعاصر»، الصادر ضمن سلسلة «عالم المعرفة» بالكويت.



حرية من المديح إلى القدح.

ونضرت هذه الفترة بالنشاط الديناميكي السريع للأديب ميروسلاف كرليجا الذي يعد بلا خلاف الشخصية المركزية في الأدب في كرواتيا بسبب نشاطه وتأثيره وأعماله الأدبية وبسبب تواجده المباشر في اختيارات ومساعي المجتمع المعاصر، وبسبب تأثيره الفعال على الجو الأدبي وعلى المؤلفين في جميع فروع الأدب اليوغسلافي. وفي مواجهته يقف أدب الأديب إيفو أندريتش الذي كان يتطور بمفرده ولم يختلف النقد عليه. وكان من البداية بمنأى عن المناقشات الجارية والمجادلات الأدبية حول التيارات الأدبية المختلفة. وفي هذه الفترة النشطة الثرية برزت بروزا كاملا المميزات الخاصة لكل فروع الأدب اليوغسلافي.

وعلى سبيل المثال فالأدب المقدوني كان مهملا لفترة طويلة ومنسيا تمام النسيان باسم مختلف المفاهيم القومية إلا أنه وجد في شخصية كوتشو راتسبين شاعره الاجتماعي في فترة ما بين الحربين، وكوتشو شاعر يواصل تقاليد التراث الأدبي المقدوني الشفاهي وتقاليد أولئك الذين أرسوا دعائم الأدب المقدوني<sup>(١)</sup>.

ولم يذبل أدب الشعوب اليوغسلافية حتى خلال الاحتلال الفاشي وخلال سنوات الارهاب الفاشي، وكانت تظهر في الأراضي المحررة الكتب والمنشورات ذات الطابع النضالي. واشترك الكثير من الأديباء اليوغسلاف على اختلاف

وانعكست الغليانات السياسية والاجتماعية في يوغسلافيا على الأدب أيضا.

وعبر الأديباء اليوغسلاف في مؤلفاتهم عن حياة العمال والفلاحين وعن رؤسهم وعن نقائص الطبقة البرجوازية وعن حدة الصراعات الطبقيّة. وكان رجال السلطة اليوغسلاف، وعلى الأخص خلال الحكم الديكتاتوري، يضطهدون الأدب الذي يمكن أن يعرض مصالحهم للخطر، ولهذا تم حظر صدور العدد الأكبر من المجلات ذات الأيديولوجية اليسارية.

وترك الأدب برجه العاجي المنمزل رهبط إلى الشارع وأصبح الأدب هو الزئبق الحى في كثير من الحركات الاجتماعية والقومية... ولم يعد الالتزام اختيارا، بل خاصة جوهرية من خصائص هذا الأدب وازداد التصاقه بحياة الشعب.

وفي فترة ما بين الحربين تغلف المذهب التعبيري، مع اختلافات طفيفة وتحت مسميات متباينة، إلى الأدب في كل من سلوفينيا وكرواتيا. وجعل مذهب اللامعقول من مدينة بلغراد، وهى المركز الأدبي الرئيسى في صربيا، المركز الأوروبي الثانى لهذا المذهب. ونشط أيضا أتباع حركة التجديد.



وبالتدرج أخذ الأدب اليوغسلافى يبحث عن ذاته ويهمل النماذج الأدبية المستوردة ونشأ صراع طبيعى بين الأفكار والاتجاهات الأدبية المختلفة.

وسرعان ما أصبح الأدب اليوغسلافى أكثر اتساعا وحرية، الأمر الذى سمح فى بعض الأحوال بإساءة فهم الحرية الأدبية حتى أن بعض الأدباء اليوغسلاف أخذوا يتحدثون بنماذج غريبة عفا عليها الزمن. إلا أن أغلبية الأدباء كانت ترى ضرورة التأسى بالمكاسب الإيجابية للماضى اليوغسلافى وتقبل ما يحتاجه البناء الثقافى من تدعيم خارجى ولكن على أن يظل التعبير والأسلوب يوغسلافيا.

وأصبح لكل فرع من فروع الأدب اليوغسلافى سبله الذاتية وإمكانياته الكاملة من أجل الإبداع الأدبى، وتطور أدب الأقليات القومية من المجر والأرناؤوط والسلوفاك والإيطاليين والرومانيين والروسيين وغيرهم، الأمر الذى ساهم فى زيادة تنوع وخصب الأبداع الأدبى. (٢) ولا ريب أن حصول إيفغواندريتش على جائزة نوبل للأدب فى عام ١٩٦١ كان له تأثير طيب فى شهرة وانتشار الأدب اليوغسلافى خارج الحدود اليوغسلافية.

وكالعادة انتقينا بعض النماذج الأدبية الهامة التى تقدم صورة مصفرة عن هذا الأدب وقد حاولنا عند الانتقاء تمثيل معظم فروع الأدب اليوغسلافى.

قومياتهم فى الكفاح ضد المحتل الفاشى وسقط العديد منهم فى ميدان القتال ولقى كثير منهم مصرعه بشكل أو بآخر. وخلال هذه الفترة من النضال تطور أدب خاص يتسم بقلقاثيرته وقيمته التسجيلية وبإنسانيته وبنقاء تعبيره.

والأدب فى فترة ما بعد الحرب هو تكملة طبيعية للأدب فى فترة ما بين الحربين ولأدب حرب التحرير الشعبية. وعدد كبير من الأدباء موجود فى أدب ما قبل الحرب وبعدها وتدعمت كثير من الاتجاهات الأدبية، وشهدت يوغسلافيا انطلاقا أدبية لامثيل لها من قبل تعددت فيها أسماء الأدباء الجدد وازداد فيها عدد المجلات والمطبوعات وشركات النشر وحصلت فيها الشعوب والقوميات فى يوغسلافيا على التكافؤ الكامل فى استخدام لغاتها.

وبينما كانت يوغسلافيا على ارتباط شديد بالاتحاد السوفيتى كان الشعار الأساسى فى الأدب هو الواقعية الاشتراكية، وكان مضمونها يتلخص فى حيتمه أن يكون الأدب انعكاسا للحياة فى المجتمع الإشتراكي، لا أن يكون انعكاسا للحياة على ما هى عليه (٢)، وتمسك بعض النقاد اليوغسلاف وواضعى نظريات الأدب بالنماذج الروسية، أدى فى بعض الأحيان إلى أن يتم قياس العمل الأدبى حسب ملامحه للموقف السياسى الراهن، إلا أن تمرد يوغسلافيا على الاتحاد السوفيتى أدى إلى تغيرات منطقية فى مجال الأدب.





## إيفو أندريتش (١٨٩٢-١٩٧٥)

أحواله تحسنت عندما أصبح شابا وأخذ يسمى وراء العلم وأنهى دراسته الثانوية في سراييفو ثم واصل طريقه نحو التعليم العالي، وبصمومية بالغة درس في كليات الأدب بـزغرب وفيينا وكراكوف حيث تخصص في التاريخ واللغات السلافية. وتوج كفاحه بأن حصل على درجة الدكتوراه في عام ١٩٢٣ من جامعة جراتس وكان موضوع رسالة الدكتوراه «الحياة الفكرية في البوسنة والهرسك في عهد سيطرة الأتراك عليها»

ومنذ عام ١٩٢١ وحتى عام ١٩٤١ وأندريتش يعمل بالسلك الدبلوماسي في قنصليات يوغسلافيا وفي مكاتبها التمثيلية في روما وبوخارست وجراتس وباريس ومدريد وبروكسل وجنيف وبرلين.

وقد بدأ أندريتش نشاطه الأدبي بقصائد شعر تم نشرها في كتاب «المقتطفات الأدبية المختارة من الشعر الكرواتي» في عام ١٩١٤، وفي هذه السنوات كان يقوم أيضا بترجمة مؤلفات الأدباء سترندبرج وفيتمن ومؤلفات الشعراء السلوفينيين أمثال جويانشتيتش ومورن وباريف ومدفد وليفستيك.

وقد أصابت الحرب العالمية الأولى أندريتش بكثير من المحن، فقد اعتبرت السلطات النمساوية المجرية أن اتصاله بالشباب اليوغسلافي الثائر استفزازا

مؤلفات إيفو أندريتش تمثل مرحلة جديدة متطورة في تقدم الأدب اليوغسلافي، وقد خلق نظرة واقعية حديثة رفع بها الأدب اليوغسلافي إلى مصاف المقاييس العالمية. إنه من مشاهير الأدباء اليوغسلاف على الإطلاق وأدباء البوسنة والهرسك بشكل خاص. وهو علامة بارزة من علامات الأدب اليوغسلافي (٤). وكفاه فخرا أنه قد حمل إلى أدبه اليوغسلافي جائزة نوبل للأدب في عام ١٩٦١.

وأندريتش مولود في قرية دولاس بالقرب من مدينة ترافنيك المشهورة بجمهورية البوسنة. وكان والد إندريتش عاملا بسيطا يصنع طواحين يدوية للبن ولكنه فقد هذه الحرفة بسبب تلاشيها تدريجيا في الظروف الاقتصادية الجديدة خلال حكم النمسا المجرية. ثم حصل والده على وظيفة مكتبية وكان يكسب ويكدح بكل ما أوتى من قوة ولذا فقد وافته المنية مبكرا. وكان أندريتش يبلغ من العمر سنتين عند وفاة والده فقام أقاربه بمدينة فيشجراد برعايته إلى أن أتم المدرسة الابتدائية. وفي كنف أمه اشتغل أندريتش بقطع الأشجار ولكنه لم يستمر في هذا العمل فترة طويلة نظرا لإحساسه بالتشاؤم والحزن. إلا أن



الأمريكي فيتمن تكشف أمام الشعراء الشباب الجديد من الموضوعات ومن العوامل الشعرية ومن اللغة الشعرية. وكان أندريتش يترجم أشعار فيتمن ويكتب عنه. وكان الشعراء يبحثون في أشعارهم، كما فعل فيتمن، من مفتاح الكون والمستقبل، إلا أن المستقبل كان يمنح الشباب آمالا مظلمة، وكانت صورة الموت تصوم في الجو الذي يحمل بين ذراته تنبؤات عن مآسى بشرية ضخمة. وكان أندريتش، الشاعر الشاب، ينطوي على نفسه ويعرب في أشعاره عن الحالات النفسية الكثيرة المقيضة. وأخذ هذا الجو الشعري الذي يحمل الضباب والتشاؤم والقلق يسيطر على الأدب باللغة الصربوكرواتية.

والجزء الأول من أشعار ديوان «إكس بونتو» كتبه أندريتش في السجن، أما الجزأين الثاني والثالث فقد كتبهما بعد استرداده لحريته النسبية. أى وإقامته المحددة، وهو معرض لرقابة السلطات وعدم ثقة الناس من حوله، «هاأنذا منذ واحد وعشرين يوما حر وبمفردي باستمرار.. وبلا انقطاع أتأمل التغير والتفتح، ومع ذلك لايمكننى أن أتجنب التفكير في الناس». والوحدة التي كانت تؤرقه في السجن- تعد محتملة بالنسبة له في هذه الحرية النسبية، إنه يتقبلها كمحنة من محن حياته الشخصية، ويعبر عن ذلك بقوله: «كل مأساة حياتي الحالية يمكن حصرها في كلمة واحدة: الوحدة». وفي رأيه أن الصمت هو الملجأ من كل الاضطرابات

لها، فاعتقلته وحددت إقامته خلال الحرب العالمية الأولى. بيد أن أندريتش كان بوجه عام، يجابه هذه المحن بصبر وشجاعة بالغتين، وكان يدافع عن نفسه وعن روحه ويحميها من الدمار بالعمل المستمر الدؤوب والقراءة والدراسة واكتساب صنوف المعرفة، وقد سجل أندريتش أحداث هذه الفترة وأهميتها بالنسبة لحياته الأدبية وآرائه فيها في كتابين هما «إكس بونتو» في عام ١٩١٨ و«القلق» ١٩٢٠.

وديوان «إكس بونتو» نسبة إلى ديوان «رسائل إكس بونتو» للشاعر اللاتيني أوفيد الذي تغنى بها في منفاه بمدينة بونتو على شاطئ البحر الأسود. وقد كتب هذا الديوان في فترة اعتقاله ويتضمن تعبيراً عن آلام النفس والقلق في السجن والوحدة. إنه بالفعل حديث الروح والإحساس بالوحدة إحساس مسيطر على أشعار أندريتش الأولى (٥) ولنقرأ منها الأبيات التالية:

إننى لأعرف إلى أين تذهب أيامى  
هذه

ولا إلى أين تذهب ليالى هذه  
لأعرف

من سيقول لى الليلة: ماذا تعنى  
بالنسبة لى

الوجوه والأمور وذكريات الأيام  
الخرالى

وإلى أين تمضى أيامى هذه؟.

ولماذا يدق قلبى كل هذا الدق؟.

إلى أين؟ ولماذا....؟.

وفي ذلك الحين كانت أشعار الشاعر



وحواسه وأرائه فى جانب الشعب ونضاله الثورى التحررى، وأصبح هذا هو موقفه الدائم. وبانتصار الشعب وحدث فيه الثورة خير نصير. ويمكن القول بأن الثورة الاشتراكية اليوغسلافية قد أجزت فيه- كما حدث لكثير غيره من الأدباء- تحولا واضحا فى الآراء وفى نظرتة الى الحياة وإلى العالم، ويتجلى تأثير الحرب على أندريتش فى قلقه النفسى وفى دقة مشاعره وأحاسيسه وصبره الفطرى ويظهر ذلك على أحسن صورة فى أعماله الشعرية كما بينا.

وفى قصته الأولى «طريق هلى جروليلند» (١٩٢٠) تظهر ملامح وخصائص أندريتش فى كتابة القصة. ومن خلال بطل القصة، وهو شخصية بطولية مسلمة، عرض لأروع شخصيات الشعر الملحمى الإسلامى للبوسنة. إنه بطل جسور يخشاه الجميع ولكنه يصبح مثيرا للضحك حينما يريد أن يفزو قلب امرأة. والسؤال الذى يطرحه البطل على نفسه: كيف لا يمكنه أن يصل إلى ما يصل إليه كل وفد محتال؟ وفى هذه القصة حدد أندريتش أسلوبه الأدبى الغنى وهو استلهمام الموضوعات والأفكار اللازمة مؤلفاته من منطقة البوسنة وأهلها وتراثها، ولكنه كان يبحث فيها عن العناصر البشرية. وعلى هذا فإن بطله البوسنوى يرمز إلى الإنسان العالمى فى مواجهته للمشكلة الأبدية وهى المرأة (٧).

ولم يقض أندريتش سنوات الحرب

النفسية فيقول: «أنا الذى أعيش بمفردى أستمتع هذه الليلة للسكون فوق المزارع، والحنّة التى سلبت منى كل شئ منحتنى هذا السكون حتى يكون حاميا لي فى مواجهة الناس. وفى هذا السكون كل شئ ملكى: إيمانى الذى جرى إنقاذه من كل هذه الهزائم، وسرورى الوحيد وأملى». ويقول فى مكان آخر: «أخذت أركز أفكارى وأنا محاصر بعالم غريب عنى ويتملكنى قليل من حسن النية وأحسست أننى وحيد ومهجور، وحيد تحت السماء الكبيرة اللامبالية، خارج كل مجتمع كما كنت أعيش على الدوام، لا تحمينى أية امتيازات طبقية، بلا مهنة وبلا مستقبل وبلا أقارب وبلا أصدقاء يمكن أن يساعدونى. وحيد ومطارد وعليل، ولكن حسن أننى على هذا الحال» (٦).

وفى المجموعتين الثانية والثالثة من هذه الكتابات يتم شفاء أندريتش من فكرة الانتحار التى نشأت تحت تأثير الضربات المؤلمة الناشئة من حرمانه من الحرية، وما زالت روحه الحساسة تمزقها أحاسيسه الداخلية السوداء واضطرابات النفسانية المؤلمة، ولكن تعزیه فكرة أن الأرض كلها مكونة وملئنة بالأشكال وبالخلوقات وببذور الحياة، وأن الحياة أكثر قوة ومقاومة من الموت.

وبعد الحرب العالمية الثانية أصبح أندريتش أديبا مستقلا، وقد قضى سنوات حرب التحرير فى بلغراد مبتعدا عن كل دعاية وكانت كل مشاعره



والفتيات المسيحيات. وألقى أندريتش الضوء بأعماله الأدبية على المسلمين والصرب والكروات واليهود وعلى جميع الديانات والطبقات الاجتماعية وعلى الوطنيين وعلى الأجانب، وكتب كذلك عن الأثرياء والفقراء بأهوائهم وألامهم وعن آفاتهم الرحبة. وعن عاداتهم وأحاديثهم وعن تحركاتهم وتصرفاتهم. وبذلك كان عالم أندريتش عالماً كبيراً يحيطه، في بعض الأحيان، الغموض بسبب طباعه وميوله القاتمة، وهو في أحيان أخرى عالم عظيم بسبب إنسانيته، عالم متوحد في بؤسه وفقره. وكان أندريتش في كل قصة وكل موقف يجعل هذا العالم أكثر طرافة وجاذبية ويزيد من تقريبه إلى القارئ بمهارة وبراعة. وكان أندريتش يختار بدقة كل كلمة وكل لفظ وكأنه ينحت في الصخر نحتاً يترك أعماق الأثر في نفس القارئ. وكان يزن كل جملة ويحذف كل ما يشوهها ولايلزمها ولذا فإن معظم قصصه قصيرة ولكنها زاخرة بمحتوياتها ومضامينها، وهي كلها مكتوبة بلغة الشعب الفنية الرائعة وتعتبر كل واحدة منها عملاً خالداً مجيداً فريداً في نوعه.

ويمكن أن نقول أن أندريتش بتجديده وبإيجازه وبكلماته الفلسفية العميقة يمثل مرحلة جديدة رفيعة في تطور الرواية اليوغوسلافية، وخاصة الرواية المكتسوبة باللغة الصربوكرواتية. (١). ومؤلفاته تصل إلى أغوار الفلسفة، وفيها يعالج الأمور

في أحلام الشتاء بل ألف ثلاث روايات هي: جسر علي نهر درينا، وتاريخ مدينة ترافنيك، والأنسة. هذا علاوة على نشره لعدد من القصص القصيرة والمطولة، وكذلك نشره لمجموعة كبيرة من المقالات والأبحاث في مجال الأدب، وفي عام ١٩٥٤ نشر قصة «الفناء الملعون» ومؤلفاته العديدة الضخمة غطت على مؤلفات باقي الأدباء.

وقد استلهم أندريتش مادة معظم رواياته وقصصه من منطقة البوسنة التي نشأ وترعرع فيها، ومن ماضيها وتراثها الأدبي، (٨) ومن الروايات والأساطير القديمة، (٩) وذلك لأن البوسنة إقليم وقع كثيراً تحت وطأة الغزاة الأجانب ويدين سكانه بالأديان الثلاثة وبه العديد من المتناقضات القومية والاقتصادية والاجتماعية، ومن أجل هذا كانت البوسنة عبر القرون مركزاً للتناقض وللصراع وللحروب وللأفغتيالات. وكان أندريتش هو الأديب الذي يبرز الحياة في البوسنة كلها وفي جميع أشكالها وألوانها، وكان كالعالم الباحث الذي يبحث ويجمع - بما لديه من نهم وشوق فظيع إلى الحقائق - كل معلومة صادقة عن البوسنة ومن كل ما يرتبط بها.

وكان أندريتش يصور في قصصه ورواياته الرهبان الكاثوليك وأفراد العصابات والباكوات الاتراك ومعلمي الدين المسلمين والنضباط النمساويين والتجار والباشوات الاتراك وعشيقاتهم



المختفية فى أعماق النفس البشرية ويحللها تحليلًا نفسيًا ويرسم الزوايا المظلمة من حياة البشر واللمحات الحرجة التي يتعرضون لها، وبذلك يسلب لب القارئ ويشد أنفاسه ويجذب عقله إلى كتاباته بالقليل الموجز من الكلمات التي أحسن انتقاءها.

ولاريب فى أن أندريتش يتمتع بموهبة خارقة على الملاحظة ويعتنى ايما اعتناء برسم شخصيات رواياته وقصصه بأسلوب يبرز تمكنه من اللغة وسيطرته عليها وعلى تعابيرها، وقد وسع هذا من دائرة المهتمين بأدبه ومؤلفاته فتمت ترجمتها إلى لغات أجنبية عديدة (١١) ومنها اللغة العربية مما دعا هذا أمهات الصحف العالمية إلى تقرير أدبه وعلى الأخص بعد حصوله على جائزة نوبل (١٢) وأطلقت عليه صحيفة (لوموند) الفرنسية لقب «تولستوى يوغسلافيا» (١٣).

وفى رواية «جسر على نهر درينا» (١٩٤٥) يتحدث أندريتش عن أربعة قرون من حياة مدينة فيشجراد، تبدأ من القرن السادس عشر وتنتهي بالحرب العالمية الأولى. إنه فيلم مستمر لا ينقطع من الأحداث المثيرة، وإطار هذه الأحداث هو مدينة فيشجراد بمناظرها الطبيعية الخلابة، غير أن المسرح الحقيقى المشترك لهذه الأحداث هو جسر فيشجراد الذى أقامه الوزير محمد باشا سكولوفيتش فى عام ١٥٧١ لى يكون معبراً بين الشرق والغرب. وهذا

الجسر كالخيوط الرفيع يربط الأحداث من تاريخ مدينة فيشجراد وعهودها المختلفة. وهذا الجسر شاهد على انتهاء أجيال ومولد أجيال أخرى، وكل جيل جديد يحمل معه آمالاً متباينة وأفكاراً متجددة عن الحياة وعن مسائل الوجود الكبرى وعن الهدف من وجود الإنسان فى الحياة. وحياة المدينة تتغير من عهد إلى عهد ويتبدل وجهها ويظل الجسر على الدوام ثابتاً يقاوم جميع عواصف الطبيعة وزوايا التاريخ، والجسر فى وحدته وجلاله وعظمته صامد لا يقهر. وتتابع التغيرات على الجسر بلا انقطاع مثلها مثل النهر الذي يجرى أسفله.

وما هذه الرواية إلا ملحمة شعرية عظيمة، وتاريخ مدينة فيشجراد هو مادة هذه الملحمة وجسر فيشجراد هو شعرها (١٤) وتوجد بين حياة الناس فى المدينة وبين هذا الجسر علاقة عظيمة وطيدة، ومصيرهم متشابك ولا يمكن تصوره منفصلاً. ولذا فإن هذه الرواية عن إقامة الجسر وعن مصيره فى نفس الوقت قصة عن حياة المدينة وحياة ناسها من جيل إلى جيل. وكل فصل فى هذه الرواية يعطي انطباعاً بأنه قصة منفصلة، سواء كان الموضوع متعلقاً بالجسر أو متعلقاً بالحياة فى المدينة، ولكنه على الدوام محور مشترك. وتتشابك الموضوعات عن التغيرات والأحداث التاريخية وعن تجارب الجماهير وعن الهزات التي أصابت المدينة وعن مصائر الأفراد. وعلى الجسر أو بجانبه تمر فى تسلسل تاريخى



والمآسى البشرية الدامية تحدث أيضا على هذا الجسر، فعليه يقطع الأتراك رقاب الثوار الصرب خلال الثورة فى صربيا. والجسر، ذلك الإنجاز المعماري العظيم من الناحية الفنية، يستخدم كمكان للإعدام بهدف صلب الرعب والفزع فى قلوب ونفوس سكان المدينة فى الوقت الذى يفيض فيه طوفان التاريخ بالأحداث كما يتسبب الطوفان الطبيعى لنهر دريتنا فى فيضانه على الزرع والضرع. وهكذا تحدث الهزات التاريخية وتر والجسر الحجرى ثابت وصامد فى مكانه معبرا عن زوال الحياة حوله ومضى القرون التى تمر عليه وتضيع فى بئر الأبدية. إن هذا الجسر، فى تصور أندريتش، كالزمن، إنه الفيلسوف الرواقى الصابر فى هذه الحياة.

وبنظرة متأنية إلى هذه الرواية التاريخية يمكن التأكيد بأن محورها الأساسى هو الكفاح الأبدى للإنسان ضد السيل الجارف من المصائب، سواء أكانت فى شكل كوارث طبيعية مثل الفيضانات والحرائق والزلازل، أم كانت فى شكل بلايا اجتماعية غير متوقعة لا يمكن التغلب عليها مثل الأوبئة والظلم والحروب. ودائما ما كان أندريتش يفكر فيها تفكيراً فلسفياً عميقاً بهدف البحث عن أسبابها الدفينة والقاء ضوء شامل عليها. وهكذا أصبحت مدينة فيشجراد بجسرها صورة مصغرة للأحداث الكبرى فى العالم، وقد ساق أندريتش كل هذه الأحداث بأسلوب

الحياة القلقة المتفعلة للبشر ومصائرهم المضطربة.

والفصول الأولى لهذه الرواية مخصصة لكيفية بناء الجسر. وبواقعية كاملة يتم وصف السخرة فى ظروف الاستعباد من جانب السادة الأتراك وتصوير أنواع القسوة التى كانت تصاحب هذه السخرة، وما نجح أندريتش فى وصفه بمهارة كبيرة فى قصصه هو الصدق فى تصويره للسلطة التركية فى طابعها الجوهري وخصائصها المتميزة. وقد أجاد تماما فى الفصول التى تحكى عن إنشاء الجسر، وشخصية مبيد أغا هى نسخة أصلية من تلك الشخصيات الأسبوية المعاتية القاسية بشكل لا مثيل له. إنها شخصية حية متميزة بشكل غير عادى (١٥).

وفى هذه الرواية يعيد أندريتش الحياة، نقلا عن الأساطير وعن الحكايات الشفاهية (١٦) إلى المواقف الحرجة الخطيرة حول تشييد الجسر، وتبرز القصص الخرافية من الجسر وعن الثورات الخفية لعمال السخرة وعن أنشطتهم التخريبية وانتقامهم العجيب من السادة الأتراك. وبشكل غير عادى فى الأدب عامة يصف أندريتش وصفا واقعيا مثيرا كيف تتم معاقبة فلاح متمرد بوضعه على الخازوق وقد أجاد أندريتش فى وصف الغضب الشديد لعبيد أغا والانتقام التركى الفظيع وماتركه من أثر مريع فى نفوس الجماهير الخائفة ومناظر السخرة البربرية.



مصائر البشر.

وقد كانت مدينة ترافنيك هي مركز السيادة والسلطان خلال فترة حكم الاتراك لهذه المناطق اليوغسلافية. ثم افتتحت أول قنصلية فرنسية وتلتها أول قنصلية نمساوية ولذا فإنه يطلق على هذه الحقبة «فترة القنصليات» وقبل وصول هذين القنصلين كانت المدينة تعيش عيشة شرقية محافظة هادئة، وكانت مهملة وبعيدة عن تأثير الحضارة الأوروبية ولا تقع إلا تحت التأثيرات الشرقية. ولذا فقد كانت هذه المدينة مكانا بريئا غريبا موحشا بالنسبة لهذين القنصلين الأجبيين (١٨).

وفي هذه المدينة وجد أندريتش مادة خصبة لقلمه فأخذ يشرح الأوضاع السائدة بالمدينة آنذاك ويصف بكل دقة وواقعية شخصية الوزراء الاتراك وموظفيهم. وقد خصص أندريتش جزءا من اهتمامه لتصوير شخصية كل من القنصلين الفرنسي والنمساوي، وكان القنصل الفرنسي دافيل نموذجاً عادياً للمثقف الفرنسي الذي قدم إلى إقليم شرقي مظلم فتتصارع في نفسه روح الشرق والغرب. أما القنصل النمساوي فهو مخلص تمام الإخلاص لدولته ويتميز بالنشاط وحسن التصرف وإن كان من الناحية الثقافية لا يرتقى إلى مستوى القنصل الفرنسي (١٩).

ويبدأ الصراع بين هذين القنصلين في هذه المدينة الوادعة ويتخذ أشكالا

قصصى رائع ويسرد تاريخي محكم مما جعل روايته ترتقى بحق إلى مصاف الروايات العظيمة (١٧) ولذا فقد نال عنها جائزة اتحاد ادباء يوغسلافيا في عام ١٩٥٦ ثم جائزة نوبل للأدب في عام ١٩٦١.

أما رواية «تاريخ مدينة ترافنيك» (١٩٤٥) فهي تقتصر على فترة زمنية صغيرة، ويصور أندريتش مدينة ترافنيك الصغيرة على أنها ملتقى لكبرى العواصف الثورية والحربية في أوروبا. ومنذ خريف ١٨٠٦ وخلال فترة الغزو النابليوني وحتى ربيع عام ١٨١٤ والقوى الكبرى- فرنسا والنمسا وتركيا- تقوم بتنفيذ سياساتها في هذه المدينة الصغيرة.

وهنا في هذه المدينة الصغيرة تنعكس، كما تنعكس في أية مرآة مشوهة، جمع الهزات السياسية الدولية وتصل أصدائها إلى المدينة البوسنوية الفارقة في صراع معقد حول السلطة الحقيقية أو المتصورة. إنه الصراع بين الشرق والغرب، صراع بين عالمين تتباين ثقافتهما وتتعارض مداركهما. وفي نفس الوقت حدثت الثورة الصربية الأولى وكان صوت هذه الثورة يثير قلق الشرق والغرب معا، وفي هذه الرواية نرى بجلاء ما يمكن تسميته بالإيقاع الداخلي للأحداث، وينعكس هذا الإيقاع على العواصف وعلى فترات الهدوء الاجتماعية المتتالية في تتابع شرعي للفوضى وللنظام فتتنوع بذلك



طريقة ويتطرق أندريتش بالوصف إلى تدابير القنصلين وإلى الجو الثقيل المرعب الذي اضطر كلاهما إلى العيش فيه، إنه جو تسوده العزلة والجهل والقسوة المتناهية، الأمر الذي كان في بعض الأحيان يقرب القنصلين بالرغم مما يكنه كل منهما تجاه الآخر من مشاعر الريبة والحذر.

وقصة «الأنسة» (١٩٤٥) تعالج عدة موضوعات في آن واحد، فهي تعالج موضوع الفراغ والوحدة في حياة الإنسان وتعالج رذيلة البخل المعروفة معالجة جديدة أضفى عليها الكثير من العناصر والأبعاد الجديدة والصور الحديثة، ويقوم أندريتش في هذه القصة بتحليل نفسى لشخصية كلاسيكية هي شخصية الفتاة رايكا البخيلة التي فقدت اسمها الحقيقي وأصبح أفراد المجتمع يسمونها «الأنسة» نظرا لانعزالها عنهم بعد أن أصبحت أسيرة لرذيلتها ولشهوتها في تكديس الأموال، وقد ألقى أندريتش الضوء على دوافع هذه العزلة القاسية التي لجأت إليها هذه الفتاة، والأسباب التي أدت إلى ذلك، ف وراء هذه العزلة مأساة عائلية محزنة، لقد رأت في طفولتها والدها الذي كان يغمرها بحبه وحنانه يقع ضحية للاحتيال والخداع وينهزم في صراعه المريع مع الحياة شر هزيمة.. وشاهدت بعينيها العاصفة التي أودت بلا رحمة ولا هوادة بسبعة والدها التاجر وبكل ممتلكاته وجعلته يشهر إفلاسه، وطلب منها والدها وهو يلفظ

أنفاسه على فراش الموت- أن تكون قاسية تجاه نفسها وتجاه الآخرين، وأن تقتل في نفسها كل الامتبارات الانسانية حينما يكون الأمر متعلقا بالمال. وكانت تفوح من كلمات والدها رائحة الهزيمة والفشل وفقدان الثقة بالبشر أجمعين، وسرعان ما أصبحت هذه الكلمات هي القائد والموجه للفتاة الصغيرة في حياتها التي ستمضى تبعا لتعليمات والدها وإرشاداته، وكأنها الوصفة الطبية لعلاج أمراض الحياة، وتعيش الابنة حياتها وقد تسلطت عليها فكرة الأخذ بثأر والدها ونما في أغوار نفسها الحقد والبغض، وأخذت تقسوعلى نفسها وعلى الآخرين وتقتلع من قلبها كل ذرة للإحساس بالرحمة والشفقة وتغطى باللون الأسود كل مسرات الحياة ومباهجها وتكرس جل حياتها لجمع المال واكتنازه.

وشوه البخل وجه هذه الفتاة وجعلها أسيرة له ولطالبه فهي تنطوى على نفسها تماما وتغلق قلبها وتعيش في وحدة أشبه بوحدة القبور وتنزل عن الناس وتبتعد عن كل أطايب الحياة ولذائذها وتتملكها الأنانية وتحقد على كل إنسان. وحتى أمها لم تسلم من قسوتها وسوء معاملتها. ولم يكن هناك إلا شخص واحد يبهجها ويدخل السرور على قلبها ألا وهو خالها الماجن المستهتر الذي لا يشعر بالمسئولية نحو أى شيء ولا يحمل في قلبه هما ولا غما. إنه الخال فلادو الذي استطاع بطبيعته الساحرة وتصرفاته الطائشة المستهترة أن يلين



فى أن واحد. وهذا السجن الموجود فى القسطنطينية هو صورة مصفرة لجهنم، وصورة للعداء الكبير بين البشر ولصداماتهم الأبدية ولخلافاتهم حول السلطة (٢١).

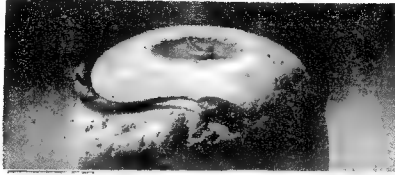
وهناك فى فن أندريتش لمسة حزن تبرز حتى حينما يريد أن يشجع ويحفز الهمم. وتجد فى مؤلفاته انطبعا يعبث الجهود البشرية أمام الموت والعدم والتغير الأبدى بالإضافة إلى اللامبالاة العامة للطبيعة وللأمور. ويشبهون فنه بفن الأديب نيجوش. فهو شعبي وبداخله شئ صلب يكاد لا يتحطم مثلما كان ماضى البوسنة عند أندريتش. وتتضح فى هذا الفن استنتاجات عن الزوال والشقاء ولكنه مخضب بالإحساس الصلب بالإنسانية وبالإيمان بضرورة النضال من أجل الإنسان وبالرحمة تجاه آلامه ومعاناته. ولذا فإنه ليس من العجيب أن أندريتش بالذات لاحظ وصور بعض الخطوط والملامح الرئيسية فى الناس الذين كانوا يحسنون التعبير عن الشعب ويشكلونه مثل فوك كراجيتش ونيجوش (٢٢)، ولاشك أن مؤلفات إيفو أندريتش التى تم جمعها فى سبعة عشر كتابا تعنى أعظم أعمال الأدب اليوغسلافى.

قلبا المتجمد المتحجر، فلم تعد تعارضه بل أخذت تجاريه فى طيشه وهى تشعر بسعادة بالغة. ويسبب شدة حبها لهذا الخال ستنهار تماما وتنهار كل مبادئها بخصوص التوفير والتقتير وذلك لأنها تعرفت على شاب طائش قريب الشبه للغاية من الخال فلاذ واستطاع هذا الشاب أن يصل إلى مفاتيح قلبها وأصبحت ضعيفة أمامه وأمام مطالبه المتزايدة.

وتقل الأحداث فى هذه القصة التى تعد تحليلًا تاريخيًا نفسيًا لامرأة بخيلة، وذلك لأن حياة «الآنسة» بمنأى عن الأحداث الخارجية ولذا فقد انصب اهتمام أندريتش على التحليل النفسى. ولم يتعمق أندريتش فى وصف الشخصيات الأخرى التى تحيط بحياتها سواء فى محيط العائلة أو فى محيط العمل وذلك لأن هذه الشخصيات كالسحاب سرعان ما تنقشع عن حياة «الآنسة» كذلك يقل الحوار فى هذه القصة نظرا لانطواء «الآنسة» على نفسها ولندرة اتصالها بالعالم الخارجى، وإغلاقها لقلبها.

وقصته الرابعة «الفناء الملعون» صغيرة فى حجمها عظيمة فى مضمونها. فهى تمثل موجزا للخطوط الختامية التى تمضى إليها مصائر البشر، وتمثل صورة لمكان يجتمع فيه المحبوسون والمساجين عن حق أو عن غير حق (٢٣)، ويستغل أندريتش هذا الموقف لى يصور مقدار عظمة الناس وبؤسهم





جوتارس بيتنس - لاتفيا

## الهوامش

- ١٤- العالم، صحيفة بوليتيكا ١٥/٣/١٩٧٥، ص ١٤.
- ١٢- سلافوكو ليبينسكى، ترجمة الكتاب شيد جميل، صحيفة بوربا ١٦/١١/١٩٨٠، ص ١٠.
- ١٣- تولستوى يوغسلافيا- إيفلاندريتش، صحيفة لوموند، باريس ١٢/١٢/١٩٥٦.
- ١٤- رادوفان بروفيفيتش، أقوال عند أندريتش، بلغراد ١٩٧٦، ص ٣٢.
- ١٥- فلبيور جليجوريتش، نظرات ودراسات، بلغراد ١٩٦٣، ص ١٣٢.
- ١٦- ميودراج بوجيتشيفيتش، أندريتش والأسطورة، مجلة ليتربيس ماتيتسا صربسكا، نوفى ساد ١٩٧٩، العدد ٤٢٢، ص ٢٧٣ وما بعدها.
- ١٧- ديميتري فوتشينوف، علي درب حقبة الواقعية، كروشيفاتس، ص ٢٢٨.
- ١٨- ميلوسلاف ميركوفيتش، مقدمة رواية «تاريخ مدينة ترافينك» بلغراد ١٩٦٢، ص ١٤.
- ١٩- سلافكوليوفاتس، تاريخ مدية ترافينك لاندريتش، مجلة الحياة، سرايفو ١٩٧٨، العدد ٧١١ ص ٦٧٣.
- ٢٠- إيفلاندريتش، الفناء الملعون، بلغراد ١٩٦٢، ص ١١.
- ٢١- كوفاتش نيكولا، تحليل قصة الفناء الملعون، مجلة الصدى، سرايفو ١٩٧٨، العدد ٩، ص ٩.
- ٢٢- قاسم بيتسو، الجملة عند أندريتش، مجلة الصدى، سرايفو ١٩٧٨، العدد ١ ص ٢.

- ١- فلادا أروشييفيتش، كوتشو راتسين والادب المقدونى المعاصر، ضمن كتاب «دراسات ونظرات ونقد» لالكسندر سباسوف، بلغراد ١٩٧٨، ص ٥١.
- ٢- الادب اليوغسلافى، ص ٣١٧
- ٣- المعجم الادبى اليوغسلافى، ص ١٩٥
- ٤- دراجن پريميتش، الهدف الذي كان يسمى إليه، صحيفة بوليتيكا ١٥/٣/١٩٧٥، ص ١٣.
- ٥- برنراج بلانسترا، إيفلاندريتش فى مواجهة الموت، الصحيفة الادبية ١٦/٢/١٩٧٥، ص ١
- ٦- ميشاسليموفيتش، العيد الفضى لادينا، صحيفة بوليتيكا ١٥/٢/١٩٧٥، ص ١٥
- ٧- دراجن پريميتش، المرأة والحب فى مؤلفات إيفلاندريتش، مجلة سافريمينك، بلغراد ١٩٦٢، ص ٢٣٢-٢٣٤.
- ٨- هرا لاميبابوليناكوفيتش، كشف عن وجه البوسنة، صحيفة بوليتيكا ١٤/٣/١٩٧٥، ص ١٨
- ٩- بيتار جاجيتش، قبيل المؤتمر العالمى من إيفلاندريتش، صحيفة بوريا، بلغراد ٢٤/٥/١٩٨٠، ص ١٠.
- ١٠- ميلوسلاف ميركوفيتش، علامات إلى مالاتايا، صحيفة بوريا، بلغراد ١٣/١٢/١٩٨٠، ص ١٠.
- ١١- فيتسه زانينوفيتش، الإبداع الذى غزا





رواية «جسر علي نهر درينا» لايغو أندريتش:

## المكان الرمز والزمان التحول

د. صلاح السروى

المصدر الرئيسى لتعاسة هذه الجماعة وبؤسها ،لانه فرض عليها ان تصبح ميدانا للصراع التاريخى بين الشرق والغرب الامبريالى ،فصار مصيرها معلقا على علاقات قوى خارجية وتحولات تاريخية لا تملك القدرة على التعامل الندى معها ،أو حتى أن تقتسم معها عناصر الفاعلية والتأثير فى تحديد مساراتها ،فضلا عن أنها غير قادرة على حسم الانتماء الى احدهما دون ان تفقد صميم وجودها الروحي والانسانى.

من هنا يتحقق استلاب إنسان هذه الجماعة ،من حيث تحالفت عليه عناصر التاريخ والجغرافيا ،ومن حيث أصبحت مصائره تنسجها قوى غير مرئية ،

فى هذه الرواية يحاول ايفو أندريتش تجسيد ملامح المأساة التاريخية التى قاست ويلاتها (ولا تزال) الجماعة البشرية التى تقطن منطقة البوسنة ،وهى مسقط رأسه ،متتبعا جذورها التاريخية الممتدة من ١٥١٦ ،حتى عام ١٩١٤ عند بداية الحرب العالمية الأولى ، راصدا الجوهر الانسانى الواحد الذى طغت عليه عوامل الفرقة والانقسام التى أنتجتها قوى تقبع خارج الجماعة ،بما لم يدع لها فرصة ممارسة التفاعل الايجابى الحريين عناصرها لايران هذا الجوهر وتسييده كعنصر توهيدى ،لقد أصبح الموقع الجغرافى كنقطة تماس بين الشرق والغرب ،



ومستقبله يتحدد بعلاقات ليس طرفا فيها، بل إن هذه القوى تتلاعب بكيونوتها ذاتها، معمقة انقسامات نسيجه الاجتماعي، الذي يتحول عندئذ إلى فسيفساء متضاربة للوحدات وغير منسجمة العناصر.

إن الرواية تبعا لذلك قد تبدو رواية تاريخية أو سياسية، إلا أنها ليست هكذا على التحديد لأن عملية «التبشير» (١)، الحدث لا تنصب على التاريخ أو السياسة المجردة، إلا بالقدر الذي يتيح مدخلا لرصد الاستجابات الروحية المتفاوتة المتولدة منها لدى الإنسان تبعا لموقعه الاجتماعي ومكوناته الروحية والثقافية الخاصة. إن الهم الحقيقي لأندريتش في هذا العمل، ليس أن يحلل أحداث التاريخ التي يعرفها الجميع، بل أن يرصد أثر هذا التاريخ ذي الطبيعة الاستثنائية، في مجمل مكوناته قياسا بتاريخ أیه جماعة أخرى، على الأفسان الذي كتب عليه أن يتلقى تبعاته على جلده مباشرة، فكان التاريخ بذلك بمثابة حالة استثنائية نموذجية، يمكن من خلالها إختبار معدن الإنسان والغوص Predrag Stepanovic، إذا أراد الفنان أن يغوص إلى أعماق الروح، فلا بد أن يضع إبطاله في أوضاع استثنائية، حيث لا تؤثر على استجاباتهم العناصر المكتسبة أو الموروثة فرديا أو جماعيا، وإنما تظهر أكثر المشاعر والغرائز خفاء، بصورة تلقائية» (٢) ومن الواضح أن تاريخ البوسنة يحقق هذه الأوضاع الاستثنائية على أنصع الصور، فبداية من

الفيزماتات ومرورا بالتحولات السياسية العاصفة ونهاية بالحروب والثورات، كل ذلك يتم بكثافة وتلاحق غير عادي في خلال مدى زمني لا يتجاوز القرون الأربعة، وهي الفترة التي تستغرقها أحداث هذه الرواية ومن هنا كانت الخاصة لهذه الرواية، حيث اعتبرت أهم أعمال أندريتش، والتي حصل بها على جائزة نوبل لكونها درة أعماله وإسطة عقدها.

ولأن أندريتش يستهدف الغوص إلى أعماق الإنسان من خلال تبدي مكوناته في محطات التحولات البيئية والتاريخية الحادة، فقد استخدم كافة مكونات الموروث الثقافي والروحي لإنسان هذه المنطقة، جنباً إلى جنب مع تفاصيل التاريخ السياسي والاجتماعي المدون، فأدرج أساطير الجن وحكايات الخوارق التي نسجت حول البشر والأماكن، سواء بسواء، ضمن مكونات عالمه الإنساني الخاص، مما ساهم في استظهار الكيئنة النفسية والروحية الأصيلة والمقلدة لدى إنسان هذا العالم، إلى جانب ما أضفاه من إثيرية وشاعرية نفاذة وغنية بالإيحاءات والدلالات التي تمس جوهر الوجود الإنساني الكلي، غير أن استخدام الأسطورة هنا لم يكن مجرد تكنيك فني مابر يستخدم للإيحاء بمعان تعبيرية هامشية أو جمالية، وإنما هو قائم على قصدية واضحة، بحيث تحتل الأساطير محورا ومرتكزا دالاته على كنه الفكرة الإنسانية أزاء وحشية العالم، فالأسطورة هنا جزء من نسيج البناء الروحي والخبرة التاريخية لإنسان هذه



الجماعة ، وهى ، من ثم دعامة من دعامات وجوده المادى ، ولذلك فلإن أيرادها هنا إنما هو تناول لأحد عناصر هذا الوجود ، وتحليلها ، من ثم ، إنما يلقى بضوء ، لا تخفى قدرته الكاشفة ، على معنى هذا الوجود ، وهذا الفهم يعد بمثابة عقيدة فنية راسخة عند اندريتش الذى يقول فى كتابه « حوار مع جوييا » Razovar sa Gojom ، على لسان جوييا : « من المعيب والخطأ أن تبحث عن المعنى فى الأحداث الثقافية التى تحدث من حولنا ، أو التى تبدو هامة من الوجهة الظاهرية فقط ، عند ما نجد الجواهر الهام فى هذه الطبقات التى تراكمت عبر العصور حول الاساطير الرئيسية للبشرية ( ... ) إن التاريخ الحقيقى للإنسان يمكن العثور عليه فى الحكايات الشعبية ، ومنها يمكن ان نتصور ، اذا لم نستطع ان نستخلص بوضوح ، معنى التاريخ » ( ٢ ) وهذا بالتحديد ما يصنعه ايثوا اندريتش فى هذه الرواية ، انه يبحث عن « معنى التاريخ » فى هذه المنطقة البائسة من العالم ، من خلال استقراء الواقع المادى الذى بلغ فى لا معقوليته حد الاسطورة ، واستقراء الاسطورة ذاتها بما يمكننا من ايجاد تفسير له معنى لهذا « اللامعقول الواقعى » .

هذا الاستخلاص هو ما يدفعنا الى الاختلاف مع د. غالى شكرى الذى يرى : أن « طغيان الخيال الشعبى على خيال الكاتب ، هو الذى دفعه لان يستسلم لرمز البطولة الكامن فى الصراع بين الشعب والجسر ( ٤ ) بما يعنى انه يرى ذلك مجزأ من الكاتب على السيطرة على

مادته التاريخية ، وأن هذه المادة قد استغرقت الى الصد الذى اصبح عمله سجيناً لها ، غير انه اغفل ان الكاتب لم يورد هذه الاساطير بحالتها الخام وإنما اعمل فيها معالجاته التحليلية التى أضحت بها الاسطورة مثقلة بالذلات والمعانى القيمية والانسانية التى تبحث عن « معنى التاريخ » ، فهو يضفر اسطورة الطفلين اللذين دفنا فى أحد اعمدة الجسر « لان ذلك كان امراً لا بد منه » لاتمام البناء ، حتى ان لبن الام ( التى كانت ترضع طفلها من فتحتين فى الحجارة ) يسيل من الجدار منذ مئات السنين تخليداً لهذه الذكرى : فتشمة قطرات بيضاء تنضج من مفاصل الحجارة فى موعده معين من كل عام حتماً ، فتدثر على الصخر فيها آثار لا تندثر « ج ١ ص ١٧ ، يضفر ذلك بالمظالم اللانهائية التى كان أهونها السخرية أثناء بناء الجسر ، وكذلك اسطورة الحفر العميقة التى حفرتها خطى رجال مقاتلين يرجع عهدهم الى ماض قديم مفترق فى القدم ، سواء كانت حوافر شاراتس اسم حصان كرايفتش ماركو الثانى الصربى الشهير فى الشعر الشعبى ، أو آثار السيدة عليه فوق صهوة جوادها المجنح الذى يجتاز الانهار بوثة واحدة ، يضفرها مع التناحر الطائفى ذى الابعاد البعيدة الغور فى تراث المنطقة ، كذلك قبر راديسلاف الذى عارض بناء الجسر ، ويحكى ان ضوء اقوييا يهبط من السماء على هذا القبريين عيد ميلاد العذراء وعيد انتقالها ج ١ ص ٢٠ ، تتضافر شارحه أو ساخرة من دلالة نيران مدفعية قرة



جورج قائد ثورة الصرب ضد الاتراك ،  
التي كانت تنصب من فوق الجبل على  
المنطقة التي يقبع فيها قبر راديسلاف  
عند رأس الجسر ..... الخ .

كل هذا يجعلنا نوقن أننا أمام نص  
فانتازي حقيقي، ولكن لا يورد الفانتازيا  
لذاتها أو بذاتها، وإنما يخلط الواقع  
بالأسطورة، ليخلق واقعا جديدا، أو قل  
أسطورة جديدة، وهو ما يتوافق مع ما  
تحدث عنه تزفيتان تودوروف، من حيث  
أن الفانتازيا هي « النص الذي يترك  
مجالا للتردد بين الإيمان المطلق بما يقال  
وعدم التصديق الكامل به، فالصيغة التي  
تلخص روح الفانتازيا هي كنت أظن.  
والتردد هو الذي يعطيها الحياة (ه) لأنه  
يعتبر بمثابة كناية عنها بما يمنح بعدا  
جماليا بلاغيا لا ينكر. إن الفانتازيا هنا  
ليس جزءا ملتصقا بالمعتاد واليومي  
ولكنه مواز له ومتضاهر معه، وهو وإن  
كان غير متمتع باليقين التام والمطلق  
قياسا بالتحولات الصاعدة للموسم  
والواقعية للحياة اليومية المعاشة، إلا  
أنه مرتبط بها ومفسر لها وإطار  
مرجعي لدلالة أحداثها، كما أنه يطرح في  
سياقه الكلي المعنى الذي يسترشد به  
الإنسان في فهم غاية التاريخ ومعنى  
تحولاته، كما ذكر «جويا» قبل قليل.

في هذا الإطار تطرح «جسر على نهر  
درينا» قضيتها، قضية بشر يواجهون  
التحولات التاريخية العاصفة والبيئة  
القاسية بما لا قبل لأحديه، ورغم كل  
محاولات التساقلم والتكيف، إلا أن  
الأحداث دائما كانت ضدهم، فأصبحوا  
ضحايا كل العهود وكل الأوهام، وهوما

يطرح رؤية تشاؤمية للعالم سوف  
أتناولها فيما بعد. وذلك من خلال قصة  
الجسر التي امتدت على مديني أربعة  
قرون، حيث كان بينا نه القوى الرائع  
وانهدامه المأساوي وما بينهما شاهدا على  
مآسي فترة من أخطر فترات تاريخ  
البوسنة، تلك التي تمتد من عام ١٥١٦  
حتى عام ١٩١٤ عندما قامت الحرب  
العالمية الأولى، التي اندلعت شرارتها  
من البوسنة أيضا، حينما قتل أحد  
أعضاء منظمة «البوسنة الفتاة»  
الارشيديوق فرديناند فرنسيس. هذا الجسر  
بناه محمد باشا سوكولوفيتش على نهر  
درينا، كوسيلة لربط إقليم البوسنة  
بإقليم الصرب، ومن ثم بتركيا، فقد كانا  
تابعين للإمبراطورية العثمانية في ذلك  
الحين. فالجسر إذن كان وسيلة لربط  
الغرب بالشرق، ولكنه كان في نفس  
الوقت وسيلة لبسط هيمنة الغرب  
النمساوي العثماني المستبد على  
المنطقة، ومن المفارقات أنه سيصبح بعد  
ذلك وسيلة لبسط هيمنة الغرب  
النمساوي الاستعماري على نفس المنطقة  
أيضا، ولذلك كان هذا الجسر نذير شؤم  
على هذه الجماعة لأنه كرس استلابها إلى  
أقصى حد ممكن. ويتبدى هذا الوجه  
المشؤم للجسر على طول العمل، بداية  
من بنائه، حيث كانت السفرة والجلد  
والقتل هي الأدوات الرئيسية لسوق  
الآلاف من أبناء المنطقة لاتمام عملية  
البناء التي استمرت أكثر من خمس  
سنوات في أسوأ الظروف الصحية  
والمعيشية، ولذلك بدأ وكان بناءه لن  
ينتهي فقد كان الوقت يمر بطيئا مؤلما.



فوقه المصائر، ويصبح الجميع رهينة لديه، يتحكم فى أمزجة الناس ويشكلها، ويأتى لهم بالخير، كما يأتى بالفناء والدمار أيضا.

وبذلك يجسد الجسر معنى مزدوجا بالنسبة لسكان هذه المدينة. هل يمكن أن نستخلص من ذلك أن هذا الجسر إنما هو التجسيد المادى لمعنى الوجود الإنسانى الكلى، الذى يمثل معبرا لما بين الميلاد والموت؟ أم أنه مجرد حالة محلية خالصة؟ أم أنه يحتل هذين البعدين معا؟

إننى أرجح هذا الاحتمال الأخير، حيث يخرج بنا أندريتش من الوضع «الخاص» المستغرق فى المحلية إلى المشهد الكلى «العام» الذى يخلص التجربة الكونية للإنسان ونزوعه التاريخى نحو التحرر، فإذا به يصبح رهينة ما صنعت يدها على التحديد أن بالآخرى ما أجبر على صنعه، هكذا تتفتح أمامنا مغاليق هذه الرواية العبقريّة، حيث نستطيع أن نصوغ نموذج: «الموت/ الحياة/ الموت» لتحديد عملية «الفهم» فى إطار تحليلنا لهذا العمل. وذلك عبر العناصر البنيوية الدالة الثلاثة: «النهر، الجسر الإنسان».



يبرز العنوان فى الصدارة دالا، على نحو ما، بالصيغة الرمزية الأسطورية التى تكتنف مفهومى الموت والحياة، والتى رشحناها كمدخل لدراسة هذه الرواية. فالتجديد الذى نلاحظه فى كلمة «جسر» التى جاءت فى صدر العنوان، يشعرنا بأن هذا الجسر إنما هو مجرد

وهذا ما جعل عملية المقاومة التى تزعمها الفلاح الصربى راديسلاف أمرا مشروعا تماما، حين كان يشحذ هم أصحابه قائلا لهم: «أيها الأخوة.. كفى.. كفى، يجب أن ندافع عن أنفسنا.. إنكم لترون أن هذا البناء سيدفننا سيلتهمنا.. أولادنا أيضا سيتعبون من العمل فيه سخرة، إذا بقى منا بعضنا، إنما تهيات لنا هنا الإبادة، لاشئ آخر.. إن الحفاة والمسيحيين ليسوا فى حاجة إلى جسر، الأتراك هم الذين يريدون الجسر» ج ١، ص ٤٠، ٤١.

وعندما شاعر مع نفر من زملائه يخربون فى الليل ما بنوه فى النهار، مشيعين أن جن الماء هى التى تقوم بذلك، قبض عليه فى النهاية وحكم عليه بالموت على الخازوق الذى انتصب على رأس الجسر فى مشهد بالغ الوحشية. وللمفارقة مرة أخرى، سوف يشنق النمساويون فى نهاية الرواية ثلاثة من الرجال اليوسنويين فى نفس هذا المكان بعد إدانتهم بتهمة التجسس فى مشهد مقارب فى الوحشية.

وإذا استبعدنا هذه البداية الدموية البربرية التى بدت وكأنها تعمد بالدم لهذا الجسر، وهذه النهاية المأساوية التى كانت بمثابة المسمار الأخير فى نعش الجسر، أو تسجيلا لآخر المظالم التى جرها الجسر، حيث سيهدم بعد ذلك بأيام فى بداية الحرب العالمية الأولى، إذا استبعدنا هذين المشهدين فإن مصير هذه المدينة (فيشاجراد) بل وهذه المنطقة سوف يرتبط بالجسر حيث ستزدهر بازدهاره كما ستفنى بفنائه، سوف تدور من أجله الحروب والثورات وتقرر من



حلقة فى سلسلة من «الجسور» التى سبقت أو التى ستلحق، وهو ما يبدو أنه ليس إلا عنصرًا طائرًا على الوجود الحياتى فى عالم هذه المنطقة. ولا يعنى هذا الاستنتاج الغض من القيمة المحورية التى يجسدها الجسر فى هذا العمل، وإنما يعنى فى المقام الأول، تحديد صفته الرمزية القوية الدلالة التى يمثلها فى هذا العمل إذا عرفنا أن هذا الجسر ينتصب منحنيًا على نهر درينا الذى يبدو كما تصوره الرواية ضخمًا أخضر مزبدًا «ج ١٢»، بما يوحى بعنفوانه وقوة هديره الذى يصبح فى كثير من الأحيان فيضًا هائلًا، حيث «يتضخم النهر ويضطرب» ج ٩١، جارفًا فى طريقه الأخضر واليابس، فإن النهر يصبح هو الأساس والجوهر الذى تركز عليه معانى الحياة والموت فى هذا الجزء من العالم. لقد كان طوفان النهر يحدث كل عام تقريبًا. وأحيانًا كان يأتى غامرًا بحيث يؤرخ به الناس حياتهم، فيقال «قبل الطوفان الكبير يستن» أو «أثناء الطوفان الكبير». الخ، بما يعنى أن النهر كان مصدرًا لمأس كثيرة أملت بهذا المكان، وذلك جنبًا إلى جنب مع كونه مصدرًا للخير والرزق، ومن ثم فهو يمثل الحياة بمعانيها المزدوجة. وإذا كان الحقل الدلالي لكلمة «نهر» ممثلًا بمعانى الجريان والتحول والحركة الهادرة فى مقابل كلمة «جسر» التى تنتهى إلى حقل الثبات والسكون دلاليًا، فإن النهر هنا، إلى جانب كونه يحمل دلالات الحياة والموت، يعنى كذلك الحياة الهادرة نفسها، تلك التى تكتنف الوجود الروحي

والمادى التاريخى لهذه الجماعة. يزيد من قوة هذا الاستنتاج أن هذا النهر شديد الانحدار، تكتنفه طبيعة جبلية بالغة التعقيد من الناحية الجغرافية، فهو ينحنى فى هذه المنطقة «بزاوية حادة إلى أقصى درجة، كما أن جبال الضفتين تبلغ من شدة التعانق والانحدار أنها تشبه أن تكون كتلة مغلقة ينبجس منها النهر أن يجاسه من جدار مظلم» ج ١٣. حيث يبدو النهر هكذا وكأنه ينبع من اللانهاية، من العماء، من الموت وهو ما يؤكد معنى ابتعائه للحياة وكونه مجسدًا لها فى نفس الوقت فى تحولاتها الصاخبة وجريانها اللانهاى. كما أن البيئة القاحلة المعقدة فى طوبوغرافيتها المحيطة به تبدو وكأنها بداية الخلق، والوجود البكر الذى لم تعتمد إليه يد الإنسان بالتشذيب والإصلاح. إن النهر إذن هو نقطة البدء فى هذا الوجود، هو جذره وأساسه الذى لا ينبغى أن يغيب عن ذهن كل من يتعامل معه.

تتدعم هذه الصفة الأسطورية التى يجسدها النهر عندما نلاحظ أنه قبل بناء الجسر كان المركب الذى ينقل الناس بين ضفتيه لا يقل عنه فى ملامحه الأسطورية الفرائسية التى تحفل بها الرواية. فهذا المركب إنما هو «قارب عتيق أسود يقوده رجل بطىء متجههم اسمه «ياماك» وكان لفت انتباه هذا الرجل، حتى يكون يقظنا غير نائم، لا يقل صعوبة عن إيقاظ أي رجل آخر من أعماق نوم، كان ياماك ضخم الجثة ذا قوة جبارة، لكنه قد فقد شيئًا من قوته خلال حروب كثيرة خاضها ولم نجسه فيها، ولم يكن له إلا عين واحدة،



وأذن واحدة وساق واحدة،) أما الساق الأخرى فمن خشب) وكان ينقل البضائع والركاب دون تحية ودون ابتسامة ، على ما يحب له هواه، بطيئاً لا يتقيد بنظام، ولكن على شرف وأمان، فكان مايوحى به إلى الناس من ثقة وركون إلى صدقه يشبه الأساطير ، وكذلك بطؤه ومزاجه العجيب...» الخج ١ ص ٢٦ لا يشبهه «ياماك» هذا بزورقه العجيب، في طبيعته البدائية التي تميز بين العجز والقوة والغموض ولزاج الخاص، ألا يشبه النهر والطبيعة والمكتنفة له؟ إنه أحد مكونات هذا - الجو - العالم، وصنو لنهره وجباله التي لا تقل غموضاً ووحشية ومفارقة للأنسنة، يتخضع ذلك أكثر عندما تستطرد الرواية موضحة تحالف ياماك ومركبه مع طبيعة النهر وتآلفه معها، كان المركب لا يعمل إلا حين يكون تيار الماء وارتفاع النهر على حال طبيعية أو حال تشبه أن تكون طبيعية، حتى إذا امتلكت مياه النهر وزاد ارتفاعها عن حد معين، جر ياماك مركبه الثقيل الضخم، فربطه ربطاً قوياً إلى سياج الشاطئ، وبذلك يصبح اجتياز نهر درينا مستحيلاً، كأنه بحر محيط» ص ٢٦. إن ياماك والنهر إذن هما في الحقيقة شيء واحد، كيان طبيعي بدائي، متسق النوازع والدلالات. إن ياماك وحده» هو الذي يحدد موعد إقلاع المركب دون مناقشة ودون شرح، متجهم الوجه لا يرحم» ص ٢٦ تماماً كالنهر الذي يفيض فجأة ويغيض فجأة أيضاً دون مناقشة، لذلك فموقف الناس من النهر كان مبنياً على التوجس الدائم والخوف

المقيم الذي لا يلبث أن يصبح استلاباً ومفعولية: «كانت الأجيال المتعاقبة تتعلم أن على المرء ألا يسرف في الحزن لما يحمله ماء درينا المصطخب من شقاء، وهناك تبثوا الفلسفة اللاشعورية التي تدبر بها المدينة الصغيرة:.. وهي أن الحياة معجزة لا تفهم» ج ١ ص ٩٩ إن الحياة هنا إذن مزدوجة بالنهر، لأنه هو الآخر لا يفهم، وكون الحياة معجزة لذلك لأنها تحدث في كنف النهر الذي لا يضبطه ضابط، كما أنها تتواصل رغم الثقلات التي يحملها النهر، وكون النهر مكافئاً للحياة، فإن المقصود ليس التحولات اليومية العادية، ولكن التحولات الكبرى المصطخبة التي لا تنى تترى من حول الناس العزل الذين لا يفهمونها ولا يدرون كيفية انتقاء ويلاتها، تماماً كويلات النهر، حيث نلاحظ بعد كل طوفان تحدث عنه الرواية، يحدث دائماً حدث ذو طابع تاريخي فارق من نوع ما، مثل ثورة الصرب في مطلع القرن التاسع عشر التي جسّاءت تبعاً للطوفان مباشرة ج ١ ص ١٠٠)، وهو ما يؤيد ما ذهبت إليه من توحيد طبيعة النهر مع طبيعة أحداث التاريخ العام للمنطقة- الحياة.

غير أن النهر العجيب الأسطوري، يبدو رغم لامعقولية تطوراتها- كأننا قادراً على تفهم المعاني الرفيعة والنبيلة التي يمكن أن يجسدها أحد أفراد هذه الجماعة البائسة المستلبة، عندما يرفض هذا الفردو القسر والإرغام، نافيًا الاستلاب من روحه، حتى وإن كان ثمن ذلك فقد الحياة. يحدث ذلك عندما تفاجأ



جثة المنتحرة ليضعها على « مكان مرتفع من ضفته » مانحا إياها بذلك ما يليق من تكريم، ومضفيا على موتها حياة وخلودا كانت ستفتقدهما لو استجاب لقدرها الظالم.

وبذلك يكون النهر قد حقق دلالته المزدوجة من حيث كونه مصدر شقاء ومصدر حياة في نفس الوقت، غير أنه يمارس ذلك بعنفوية وعنفوان طبيعى يجعل من الحياة معه « معجزة لتفهم » وهو من ناحية أخرى يبرز مثالا للأباء والكينونة الحرة الطليقة التي كانت تتميز بها المنطقة وأبنائها. وهنا تبرز ضرورة بناء الجسر الذى يمثل، على نحو ما، صورة من صور محاولة التعايش مع عنفوان هذا النهر البدائى القاتل- المانع للحياة والمحتفى بها، وعلى نحو آخر (وهو الأقوى فى رأى) صورة من صور محاولة السيطرة على هذا النهر -الرمز وإحكام القبضة عليه.



يتضح هذا الفهم على وجهين متوازيتين، فيما يتعلق بعملية بناء الجسر: الأولى تحمل طابعا ذاتيا ولكنه دال، يتصل بالوزير محمد باشا سوكونوفيتش، والثانية تحمل طابعا موضوعيا يتعلق بالمدينة وبالمنطقة بأسرها، من حيث كونها نموذجا مصغرا للوجود الإنسانى الأعم كما سيتضح بعد قليل.

تبدأ أمة سوكونوفيتش مأساوية ومركبة إلى حد ملفن، بما يجعله كباقي سكان المنطقة، ضحية لأقدار نسجتها

فاطمة، الفتاة ذات الجمال الفاتن، أو كما يسميها الناس « ذات النهى والجمال »، أن أباهما عابد أنما قد وعد مصطفى بك عميد أسرة « همزتش » أن يزوجهما أحد أبنائه وفاء لديون كان مدينا بها له، رغمًا من إرادتها، وهى التى تهوى تحت أقدامها أجمل الشباب مقابلين بالرقص منها، وبعد إتمام كل الاستعدادات لإقامة العرس، وفى الطريق إلى بيت زوجها على حصان ضمن موكب كبير، إذا بها: « تمضى بحصانها سريعة إلى حافة الجسر، فوضعت قدمها اليمنى على الإفريز الحجرى، ووثبت من على سرجها، خفيفة كمصفور، واعتلت الجدار وقذفت بنفسها من أعلاه إلى النهر الهادر تحت الجسر -ج ١ ص ١٣٧- هذا الوصف التفصيلي لعملية الانتحار يتوازى فنيا، مع التفصيل الذى وردت به حكايتها، بما يحقق التوازن السردي، ويمنح الأثر الشعورى المناسب، إلا أن ما يهنا هنا أن النهر قد تجاوب مع هذا الحدث الدال فى جلاله وسموه المعنوى، وفى ذلك اليوم نفسه: « عند اقتراب المساء، أخذ المطر ينهمر انهما را غزيرا، وكان برذا بردة لا عهد للناس بمثلا فى هذا الفصل من فصول السنة وارتفعت مياه نهر درينا واعتكرت واضطربت وفى الغد لفظت مياهه الفائضة الصغراء جثة فاطمة على مكان مرتفع من ضفته قرب كالاتيه » ج ١ ص ١٣٧.

هكذا يتأسس النهر متحدام مع الطبيعة (المطر) حثفيا لإبلاء والكبرياء الإنسانى الذى يشبه إلى حد كبير كبرياءه وإبائه هو ذاته « فيرفع



النمساوية-المجرية شبان البوسنة  
للخدمة الإجبارية في جيش الامبراطور  
ص ٢١٢ ج ١ (هل هذا سفار قسوى  
الأخرى؟؟)

هذا الإنتزاع الدامى للأطفال من  
ذويهم، حيث كتب عليهم أن يعيشوا في  
عالم أجنبى، وأن يمتنعوا دينا غير  
دينهم، وأن يخشوا، وينسوا أصلهم،  
ويقضوا حياتهم في كتائب من «حرس  
السلطان»، يوضح إلى أي مدى كان  
التحول القسرى للإنسانى مفروض  
على هؤلاء البشر، بحيث يمكننا تعميمه  
على باقى مكونات الحياة هناك من بشر  
ونظم إدارة وسياسات.. الخ، وهو ما أدى  
إلى حالة الاغتراب والتمزق التى ظل  
يعانيها محمد سوكلوفتش ومع  
البوسنة كلها، إلى أن مات بسبب ذلك،  
وإلى أن أصبحت البوسنة على ما هي  
عليه الآن.

تترجم الرواية حالة الاغتراب تلك  
بهذا الداء الجسمى الغريب الذى انتاب  
سوكلوفتش الذى أصبح اسمه محمد  
باشا، والذى أصبح مسلما ووزيرا في  
الدولة العثمانية دون إرادة خاصة منه ،  
بينما لم تزل في ذاكرته بقايا ضبابية  
من «صورة هذا المكان الذى ينكسر فيه  
الطريق ويتجمع فيه الألم واليأس  
والكرب» ج ١ ص ٢٨. لقد كان هذا الداء  
نوعا من «أخدود أسود يشق صدره شقين  
من حين إلى حين، خلال ثانية أو ثانيتين  
ويعذب عذابا شديدا» ج ١ ص ٢٩.

إن الرواية حين تتحدث عن هذا الداء،  
فلما تتحدث عن رمز ناصع الوضوح  
لحالة التمزق والصراع الروحى الناجم

قوى غير مرئية، ولا قبل لأحد بمقاومتها،  
فهو قد اختطف وهو بعد طفل إلى  
استانبول كجزء من «ضريبة الدم» التى  
فرضتها الدولة العثمانية على مناطقها  
المفتوحة لم يصبح جنديا لكشاريا،  
ويصعد نجمه بعد ذلك حتى أصبح  
«وزيرا أكبر» وتستفيض الرواية فى  
وصف مشاهد انتزاع الأطفال المسيحيين  
وترحيلهم إلى عاصمة الامبراطورية،  
ومشاعر الأمهات الحزائى وقوة بطش  
«فرسان الأغصا» وحنود السلطان فى  
مواجهتهم، لربما تشعرونا بمقدار سطوة  
وجبروت هذه القوة الفاشمة، ومقدار  
الألم الذى تسببه للأهالى البؤساء.. «إن  
أكثر المشيعين نساء» (٠٠) فإذا اقتربين من  
القافلة أكثر مما ينبغى لهن، نهرهن  
فرسان الأغا وفرقوهن بالسوط وهم  
يندفعون نحوهن بخيولهم صارخين،  
فكانت النساء تهرب وتخفى فى الغابة  
على طول الطريق، ثم تتجمع من جديد  
وراء القافلة وتناول كل منهن، أن ترى  
لآخر مرة بعينيها الدامعتين، رأس  
ابنها المخطوف، مطلا من السلة وكانوا  
يضعون الأطفال المخطوفين فى سلال من  
الليف على ظهور الجياد، وكانت  
الأمهات أشدهن عنادا وأعزهن زجرا،  
فكن يركضن بخطى سريعة دون أن  
ينظرن أين يضعن الأقدام وقد تعرت  
صدورهن وتشعثت شعورهن ونسبن كل  
شئ حولهن، ورن يبكين وينتحبين  
بكاءهن على ميت.. وكان بعضهن أشبه  
بمن أصابهن الجنون».. الخ.. الخ.. ص ٢٨  
ج ١. وهذا المشهد أو قريب منه سوف  
يتكرر عندما يأخذ جنود الامبراطورية



قادر - على المستوى الواعى المباشر - على ربط هذا بالآخرين غير أنه يربط - بشكل غير واع أيضا - بين إمكانية أن يبرأ من هذا الألم بأن يقوم ببناء جسر بين الضفتين - الشقين على المستوى المادى المكانى: «إنه لفى لحظة من هذه اللحظات (لحظات الألم) إذ به يخطر بباله أنه قد يتخلص من هذا الداء إذ هو بنى جسدا يجمع الضفتين الصخريتين والماء الذي يتدفق بينهما، إذا هو هم طرفى الطريق الذى ينقطع فى هذا المكان، إذا هو ربط بذلك بين البوسنة والشرق ربطا قويا إلى الأبد» ج ١ ص ٣١.

من هنا نستطيع أن نقول أن الجسر كان تجسيدا لاختيار واضح ومحدد - حسب الاستخلاص السابق - بحسم الموقف من هذه الحالة الشاذة من ازدواج الانتماء لدى محمد سوكلوفتش (أهل البوسنة)، ويتحقق ما ذهبنا إليه من إحياءات الدلالة الرمزية «للأخود» الذى يشق صدره، ولذلك بنى هذا الجسر «قويا ورشيقا».

هكذا تتعدد الوظائف الدلالية للجسر وتفتنى: من حيث كونه أداة لمواجهة الطبيعة - النهر العاتى والسيطرة عليه، وكذلك وسيلة لحسم الألام المادية والروحية والوجودية بأبعادها النفسية التى يعانىها محمد سوكلوفتش وأهل البوسنة الذين يعانون ذلك بدرجات متفاوتة، ومن ناحية ثالثة - محاولة إلحاق البوسنة بالشرق العثمانى، ومن ثم حسم حالة ازدواج الانتماء المتوازنة مع الانقسام المكانى الجغرافيتى، ولكن هل سينجح الجسر فى تحقيق كل ذلك، أم أنه

من عذاب الانتماء إلى حضارتين وعالمين متناقضين، ويُل ومُتعاذلين كل العداء، فى نفس الوقت. إن هذين الشقين اللذين يفصلهما هذا «الأخود الأسود» فى صدر سوكلوفتش ويسبببان له الألم، «يزدوجان كذلك بضفتى النهر الصخريتين المتباعدتين، التلتين تحددان منطقة فيشاجراد، مسقط رأسه، ولذلك فبقدر ما كان الأخود فى صدره مؤلما للأعصاب وموجعا على الصعيد البدنى كان كذلك، المكان، مؤلما وموجعا للأعصاب على الصعيد الطبعى الجغرافى، لقد كان مكانا: «يتجمع فيه الألم واليأس والكرب عند الضفتين من هذا النهر الذى كان اجتيازه شاقا باهظ الثمن غير مضمون العواقب، إنه لمكان موجع مؤلم للأعصاب فى بلد يمتاز كله، من جهة أخرى، بأنه جبلى بائس، لا يخفى ما يعانىه أهله من شقاء، بلد تنصدى فيه عناصر الطبيعة للإنسان فتثقل، لأنها أقوى منه فيستكين ويشعر بعجزه، ويزداد إدراكا لشقائه وشقاء غيره»، ويزداد إحساسا بتخلفه وتخلف غيره» ج ١ ص ٣٠.

أليس من حقنا أن نوازى، فى ضوء ذلك، بين هذا «الأخود» فى صدر سوكلوفتش وبين النهر - الأخود - الذى يشق صدر البوسنة، وبين حالة الازدواجية الروحية والمعنوية المكتنفة لهذه البلاد من ناحية ثالثة؟ هذا ما تفصح عنه الرواية، وإن كان بصورة غير مباشرة من خلال إردافها الحديث عن الألم الذى يسببه هذا «الأخود» بعد أطيايف الذكرى الغائمة المتراثية فى مخيلة سوكلوفتش، وإن كان غير



سيكون سببا في تفاقم كل هذه الازمات وصولا بها الى نتائج لم تكن تخطر ببال أحد؟

عن ذلك تجيب الرواية قائلة بوضوح :« هكذا أزال الجسر والنزل (بناء خيرى لضيافة المسافرين أقيم على رأس الجسر) كثيرا من ضروب العذاب والعناء ، وربما كان ينبغي أن يزول أيضا ذلك الداء الشديد الذى أصيب به الوزير فى طفولته وهو على مركب فيشاجراد (مركب «ياماك»)(....) ولكن الوزير لم يكتب له أن يعيش بدون ذلك الألم ، ولا أن يستمتع مدة طويلة بصورة المبنى الذى شاده فى فيشاجراد ، فما ان انتهت اعمال البناء ، وما إن بدأ النزل يستقبل رواه وما إن أخذ الجسر يشتهر فى العالم ، حتى أحس محمد باشا بالم «التصل الاسود» مرة أخرى فى صدره ، وكانت هذه المرة هى الأخيرة (ج ١ ص ٨٥).

إن المقصود بـ «التصل الاسود» هنا ليس ذلك «الاخدود» الذى سبق الحديث عنه ، وإنما هو نصل الخنجر الذى طعنه به «الدرويش رث الثياب» الذى اتصور انه واحد من أهالى المنطقة الذين ساءهم ما حققه الجسر من إحكام للسيطرة الامبراطورية العثمانية على بلادهم ، وهو ما يجعلنا نعود الى ربط هذا الحدث بعمليات مقاومة بناء الجسر التى قادها «راديسلاف» . وإذا كان استئصال البوسنة قد راح ضحية لبناء الجسر المهيّب القوى (رمز القوة الرابطة) ، فإن مظهر الوزير المهيّب القوى محمد سوكولوفيتش قد راح ضحية لنفس هذا البناء ، تقول الرواية :« فإذا نظرت

اليه (الوزير بعد موته) الآن وهو عارى الصدر عارى الرأس داميا منطويا منكمشا على نفسه ، رأيت أشبه بفلاح عجوز من سوكولوفيتش (قريته التى تقع فى إحدى نواحي فيشاجراد التى ينتسب اليها اسمه) ظل يضرب الى أن مات ، منه بوزير مهيب صريع كان منذ لحظة حكمه لاسبب — راطورية ، التركية (ج ١ ص ٨٥) ، حيث تتجسد المفارقة المدهشة الناجمة عن رغبتى فى التخلص من هذه الحالة المزوجة المؤلمة ماديا وروحيا ببناء الجسر.

والنتيجة التى وصل اليها من تعمق هذا الشق هى انه أصبح «تصلا اسود» مما افضى الى نهايته ، أو الى أعادته الى أن يكون ذلك الفلاح اليائس الذى لا يفترق كثيرا عن ابنا جلده الذين اضيروا تماما مثلما اضير . ومنذ هذه اللحظة سيصبح للجسر شخصيته المستقلة التى ستلعب بعناصر الجميع.

وإذا كان الجسر قد أصبح نذير شؤم على البوسنة ، من حيث انه جعلها نهبا للامم الأقوى التى سعت الى السيطرة عليه وعليها ، وبسببه تخوّل راديسلاف وغيره كثيرون ، فلقد أصبح بمثابة لعنة على كل من شارك فى بنائه أيضا :« فعابداغا» الذى أشرف على بناء الجسر بوسائل القاسية اللاإنسانية (و منها خوزقة راديسلاف) تم عزله ونفيه (مع حريمه) الى قرية صغيرة من قرى الاناضول (ج ١ ص ٧٢) . بينما وصل المأمور ، الذى قبض على راديسلاف الى الجنون الحقيقى وانتابته هستيريا عاصفة ، كلما تذكر انه كان من الممكن ان يصبح على











المطر وارتفاع المياه، فما كان من رجل سكير يقال له يوكيتيش، وقد لاحظ أن الله يفعل عكس ما يسأله الكاهن بوجه عام، إلا أن صاح بأعلى صوته: «لا تقل هذا الدعاء يا انت»، بل قل دعاء الصييف، دعاء الغيث. فلا شك أن المطر سينقطع» ج ١ ص ٩٧.

وهناك الفتى الصربي البائس ميلي الذي كان يغنى أغنية يوسنية وقت الثورة الصربية ضد الأتراك أثناء قطعه بعض الأخشاب من الغابة فبدل إحدى كلماتها، وبدلاً من أن يقول:

«حين كان على بك في ريعان شبابه كانت فتاة تحمل رايته»

قال: حين كان جورج في ريعان شبابه كانت فتاة تحمل رايته

وتصادف أن جورج هذا إنما هو الاسم الثاني لقرة جورج قائد الثورة فإذا بالجنود الأتراك يأخذونه ويعذبونه ثم يخزون قومه على الجسردون أن يعرف معنى لكل ما يحدث. ج ١ ص ١١، وهناك المعجوز المسيحي المتدين الذي كان يعبر الجسر جذاً ناراً خشيأً بإيمانه، فلما استوقفه الجنود الأتراك أثناء تلك الثورة أخذوا يسألونه عن علاقته بها، وقادتها، فإذا به يجيبهم بكلمات يهودية مسجردة دون أن يعي خطورة الموقف قائلاً: «إن زمان البعث قد قرب، بل إنه قد أصبح قريباً كل القرب إذا صدق ما يقرأه الإنسان في الكتب وما يراه على الأرض وفي السماوات، إن ملكوت الله يبعث، لأنه أفندي بالحن وقام على الحقيقة» ج ١ ص ١٠. لذا بالجنود يعتبرونه واحداً من المبشرين بالثورة

ويكون مصيره على الخازوق المجاور وهناك فاطمة الفتاة التي تنتحر من فوق الجسر لأنها لا تريد الزواج المحتوم ممن لا تحب (والتي سبق الحديث عنها) ج ١ ص ١٢٢، والمقامر جلاستشانين الذي افلس أثناء اللعب فاجبره خصمه على المقامرة على حياته فخسر وعندها اذن ديك الصباح، فوجد شريكه في اللعب قد اختفى من فوق الجسر، فإذا به يصبح شخصاً آخر ذا هلا وكأنه شبح لا حياة فيه. وهناك الشاب المستقيم المفلس الذي وجد قطعة نقود ذهبية على الجسر فذهب ليقامر بها فاصبح واحداً من المقامرين المتشردين. وإلى جانب هؤلاء هناك الجندي الأوكراني الشاب الذي يخدم في الجيش النمساوي وشاغلته فتاة أثناء حراسته للجسر لتهريب مجرم عتيق، فحكم على نفسه بالاعدام منتحراً لإحساسه بالخديعة وخيانة الواجب. والمرأة اليهودية التي تقيم فندقاً وتديره بنجاح منقطع النظير مضربة عن الزواج غارقة في أعمالها لإعالة أهلها وأقاربها، ثم تنهار أعصابها فتصل إلى حافة الجنون عندما تعلم أن واحداً من أبناء أخوتها قد قبض عليه بتهمة أنه أصبح (اشتراكياً)، قائلة «الا يكفيننا أننا يهود» ج ٢ ص ١٢٤. والرجل الذي ينحدر من أصل إيطالي والذي يدفع ثمن أن إيطاليا قد غزت ليبيا وشباب الجيل الجديد الذي تعلم في فترة ما قبل الحرب مباشرة وادخل من خلال مناقشاته ومجادلاته الفاظ القومية والاشتراكية والديمقراطية حتى إذا قامت الحرب صكته على رأسه فتشتت في كل مكان



المدينة بعد بناء الجسر لها وجهها السيء، وإن المال والذي يملك المال ليس إلا رهانا من مقامرة كبرى متقلبة لا يعرف قواعدها أحد ولا يستطيع أن يتنبأ بنتائجها أحد، وأنهم يشاركون في هذه المقامرة دون أن يدركوا ذلك، يشاركون فيها بمبالغ قد تكون كبيرة وقد تكون صغيرة، ولكنها معرضة للخسران بفير انقطاع». ج ٢ ص ٥٦.

إن ما يهزم إنسان البوسنة إذن ليس ما يقوم به من أخطاء أو حماقات فهذه يمكن معالجتها بحكمة ووعي الشيوخ أو حتى الصغار المتعلمين، لكن ماذا يصنع الإنسان، كما تقول الرواية، وهناك في مكان ما بالعالم، تسحب ورقة يانصيب، أو تضرع نار معركة فيتعين قدر كل منا ج ٢ ص ٧٧.

ولذلك فإنه إذا كانت الرواية قد بدأت بمقاومة بناء الجسر على أيدي راديسلاف ورفاقه فإنها قد استمرت وانتهت بمن يحاول تجاوز الكوارث الناجمة عن ذلك، وإن كان بوعي مختلف وإيمان من نوع آخر إنه على خجاستولتش الذي يكاد يكون الشخصية الوحيدة التي أزلتها الرواية عنايتها الخاصة داخل هذه البانوراما الواسعة التي يمكن أن تكون استعراضا لخليط من الشخصيات المحلية والواقعة التي تبدلت على حياة المدينة طوال أربعة قرون هي مدة الزمن الروائي «على خجا» يمثل بذلك محورا رئيسيا وعلامة هامة على عالم هذه المدينة إلى جانب النهر والجسر كعلاقتين مميزتين فهو يكاد يلخص روح وشخصية كل النماذج التي سبق ذكرها

من العالم تقول الرواية: «منذ مدة طويلة لم يوجد جيل حلم بالحياة واللذة والحرية بجرأة هذا الجيل، ثم كان حظه من هذه الحياة أسوء من حظ هذا الجيل أو تألم أكثر مما تألم هذا الجيل، أو عرف عبودية أثقل من العبودية التي عرفها هذا الجيل» ج ٢ ص ٨٦. وغير هؤلاء كثيرون يملأون عالم الرواية.

إن ما يوحد هؤلاء جميعا بخلاف أن مصائرهم قد تقرررت على الجسر أو بالقرب منه أن هذه المصائر قد نسجت على غير إرادة من أحدهم قوي أكبر من إمكانياتهم على الفعل المضاد بل وأكبر من وعيهم بها يستوى في ذلك أن تكون هذه القوى متمثلة في الطبيعة أو الحكومات والأنظمة والقوى الداخلية أو الخارجية التي تحيط بالبوسنة إحاطة السوار بالمعصم، وقد تحدثنا قبل قليل عن تماهى العالم الطبيعي مع التاريخ البشرى من حيث كون أحدهما رمزا للأخر فإذابهما يتبادلان الأدوار لتكريس قهروا استلاب إنسان هذا العالم. لذلك اعتبر أهل البوسنة أن الحياة معجزة لا تفهم وأصبح الإيمان بالقدر جزءا أساسيا من تكوين رؤيتهم للعالم ووعيهم به حتى أنهم إذا وقفوا في أوقات صفاء الحياة لهم على كابيا الجسر فإنهم لا يفكرون إلا: «في تلك الخيوط التي تنسج منها أقدار سكان مدينتنا، تلك الخيوط التي لا تتبدل عبر الزمان، لكنها تتلاحم في كل مرة على صورة جديدة» ج ١ ص ٢٢.. لقد اتضح للناس شيئا بعد شيء أنه حتى بعض الأرياح وما تجيء به من حياة سهلة مع ازدهار











أن نقول إننا بلزاء ببنية حكاية روائية تحمل ملامح ملحمة واضحة يقوى هذا الاتجاه تلك المسحة الأسطورية والأطر الرمزية لحكايات فرعية تتتابع عبر مدى زمني هائل الامتداد.

غير أن أهم ما يميز هذا العمل هو هذه العوالم الإنسانية الخصبية والحارة التي قدم بها الكاتب نفوس شخصياته، أحلامهم وإحباطاتهم، وهذه العوامل المتناقضة المتضاربة التي تتأرجح داخلهم فتتجسد بهم أناسا حقيقيين، نكاد نلمسهم ونراهم رؤية العين ونحسهم وكأنهم يتنفسون بيننا. حققت الرواية بهم حضورا معنويا اتحد بحدود المكان الدال، بما ساهم في نقل حقيقة المسألة الإنسانية التي تقوى من مصداقيتها تبادياتها الواقعية الراهنة. هكذا تكتمل لدينا عناصر البناء الفني المرتكز علي خطوطه الرئيسية الثلاث التي تتقاطع وتتوازي مشكلة تلك الهندسة الفنية الفريدة والبالغة الفاعلية والدلالة. تلك هي: المكان- الرمز- المتمثل في النهر والجسر والمدينة المشقوقة الصدر بهما، الزمان التاريخي الممتد الذي يتأزج مع القيمة الدلالية- الرمزية للمكان- من حيث الأثر الشعوري الناتج عن تحولاته، وأخرها الإنسان الذي هو مادة ومحتوى فاعلية الخطين الأولين.

غير أن الجدلية المتوقعة من مثل هذه البنية الثلاثية لم تتحقق بين أطرافها الثلاثة مجتمعة، وإن كانت متحققة في خطى المكان والزمان، مؤكدة بذلك تشيؤ

الإنسان وإنسحاقه تحت وطأة ضرباتهما التي لا ترحم.

١- رواية «جسر على نهر درينا»، نشرت عام ١٩٤٥، مترجمة إلى ٤٠ لغة منها العربية بترجمة سامي الدروبي على جزئين صدرت عن دار الهلال سلسلة روايات الهلال ديسمبر ١٩٧٦، يناير ١٩٧٧

٢- حول مصطلح التبشير انظر: سعيد سيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد، التبشير، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ج ١، ١٩٨٩.

٣- بريدرادج ستيبانشيتش، إيفو أندريتش، دار أوروبا للنشر، بودابست، ١٩٨٢ (بالمجرية)- predrag stip anovic, ivo andric, europa, konyuklado, budapest, 1989, 509.

٣- نفسه، ص ٥١.

٤- د. غالي شكرى، أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٥.

٥- تزفيتان تودوروف، مقدمة إلى الأدب الفانتازي، نقلا عن د. أمينة رشيد، أدب ونقد يناير ١٩٩٢

٦- برايدراج ستيبانشيتش، ص ٥٢.



# بريدراج ستيبا نوڤتش البوسنة وإيڤو أندريتش

PREDRAG STEPANOVIC

ترجمة: د. ص. س.

صنع شئ لكى يشرح هذين العالمين أحدهما للآخر أو لكى يقترب أحدهما من الآخر». لقد كان هذا العالم المجهول وغير المحدد المعالم بالنسبة لمن يقف خارجه هو البوسنة التى عاشها إيڤو أندريتش فى طفولته وشبابه، تلك التى تقع على حدود الشرق والغرب، بين الامبراطوريتين النمساوية والعثمانية. والتى وقف أمامها متسائلا بدون قدرة على الفهم كل من السادة الذين ينتمون إلى الأناضول، والسادة الذين يمثلون الحضارة الغربية. هذا العالم هو الذى حدد مصير إيڤو أندريتش وقاد طريق حياته بالكامل إلى السجن، وهو الذى منح هذا الكاتب الموهوب (كما ظهر

من الممكن أن تقول الكثير عن تحولات الحياة الفنية لإيڤو أندريتش (١٨٩٢-١٩٧٥)، وكذلك من فنه الذى لاقى الاعتراف العالمى بمنحه جائزة نوبل. ولكن لا يمكن أن يصبح هذا القول جوهريا إذا قيس إلى بعض الجمل التى صاغها بنفسه فى أعماله. وحسب كلمات چيوفانى ماريوكولوچنا GIOVANNI MARIO COLOGNA ابن إقليم لڤنتا LEVANTA وأحد الشخصيات ذات الأهمية الخاصة فى رواية «تاريخ ترائنيك» TRAVNICKA HRONIKA: «لا أحد يعرف ماذا يعنى أن يولد الإنسان ويعيش على حافة عالين، فأن يعرفهما ويفهمهما بدون أن يقوى على











لاتيز على أى نحو مجموعات أشعار معاصرة المشابهة لها فى عاطفيتها، وفى إيقاظها الاحساس بالوحدة وآلام العالم. غير أن العاملين اللذين كتبهما فى السجن أو أثناء فترة الإقامة الجبرية، ونشر الأول عام ١٩١٨ بعنوان EXPONTO، والثانى عام ١٩٢٠ بعنوان NEMIRI (مخاوف) كعاملين نثريين يحملان صوتا مفعما بالخواطر الشعرية، هذان العملاقان تحديدا هما اللذان حققا له النجاح الأدبى وعن. EXPONTO يكتب زميل رحلته الفنية ميلوش كريانسكى MILOS CRIGANSKI - الذى كان زميلا له فى تحرير مجلة «الجنوب الأدبى» KNJIZEVNIJUG لمدة عامين (١٩١٨-١٩١٩) - عن أنه فى الأيام الأخيرة كثيرا ماكتب عبارته المقتبسة: ANDRIC EST QRRIVE "لا لم يصل أندريتش الحقيقى بعد. إن الأفكار البارزة فى نثره الشعاعى يمكن أن تكون أيضا ذات مذاق تأليفى منطلق من الوحدة (الاغتراب) ولانهائية المعاناة الانسانية. إن الخبرة الشخصية تحديدا، وكذلك خواطر السجن تمنح هذه المعانى وضعها مشروعا، بينما هى من الوجهة الأدبية تمثل وضعها مختلفا. فالقيمة الحقيقية لهذين الكتابين إنما تتمثل فى الصياغة اللغوية الأصلية والجميلة، وهو مايشير بوضوح الى (الصائغ) اللغوى الكبير الذى سوف يظهر بعد قليل.

لقد «وصل» أندريتش الحقيقى فى عام ١٩٢٠، عندما ظهرت إحدى أفضل قصصه، التى تحمل عنوان: PUT

صياغته من التناقضات المضطربة بين عالمين غير مفهومين. يطرح سؤال أندريتش بارزا على السطح: «لماذا لاتساوى فكرتى الصحيحة والحقيقية الا القليل، قياسا بالفكرة التى تولد فى روما أو باريس؟ هل ذلك فقط لأنها ولدت فى هذا الوادى العميق المجهول، الذى، الذى يسمونه بـ ترافنيك؟ وهل يمكن أن لاتجد من يسجلها فى أى مكان، وأنها لن تصل أبدا الى أى كتاب؟» غير أنه بعد ذلك على الفور تأتى الاجابة اللامعة كاليقين: «لا، ليس هذا ممكنا، على الرغم من التجزؤ والفوضى الظاهرية، فكل شئ يرتبط بالآخر ويلتحم به. إن فكرة الانسانية الوحيدة، توتر الروح الوحيدة لايمكن فقدها» هذا الإيمان والإرادة الصلبة فى أن يقارب العالم بفكرته هو الذى منح أندريتش القوة ليبعد انتاجا فنيا على مستوى الأدب العالمى، وأن يحقق إنجاز حياته، الذى لايمكن مقارنته فى الأدب العربى. إلا ربما بالأعمال الشعرية ل:بيتار بتروفيتش نيجوش PATAR PETRO- VIO NJEGOS (١٨٥١-١٨١٢) أسقف ولسطان الجبل الأسود MONTENEGRO. لقد حققت فكرته نفسها: حيث انطلقت فى طريقها من ترافنيك وفيشاجراد، ولم يفقدها العالم، فلقد ترجمت أعماله إلى أكثر من أربعين لغة.

بيد أن البداية تحتل أيضا أن تكون متواضعة. فأعماله الشعرية المبكرة - التى ظهر الأول منها عام ١٩١١، ثم بعضها عام ١٩١٤، ووجدت مكانها أخيرا - فى أحد كتب المختارات



ALIJ DERZELEZA (طريق على جرزليز). وهى القصة التى أشعرت ميلان بوجود اتوفتشن MILAN BOGANVIC، أول نقاده، بموهبته الحقيقية، فيبدأ نقده المنتشى بقوله: «إيفو أندريتش- إن هذا الاسم لم يصل بعد الى فئات القراء الواسعة، لكن مستقبله واسعاً يقف مفتوحاً أمامه». وفى نفس الوقت لمس هذا الناقد أحد الملامح الجوهرية لقصة أندريتش ولجمال نثره الذى سيلى بعد ذلك قائلًا: «لقد أراد إيفو أندريتش المولود فى البوسنة ببطله الشعبى البوشنا فى المسلم، على جرزليز، أن يخلق صورة متكاملة لمسقط رأسه. وفى نفس الوقت أراد تقديمه كرمز. وبهذا الاعتبار تجاوز قصة أندريتش الأطر المحلية.. وتكتسب أهمية أكبر بكثير من مجرد هذه الأطر، لأن الرمز الذى تقدمه محمل بالخصائص الانسانية العامة» بعد ذلك رأى بعض النقاد فى كتابات أندريتش تصويراً لخصائص المحلية وللواقع البوسنى، أو بالأحرى ركزوا عليه وناقشوه محتفين به، بينما رأى آخرون أن هذه الخصائص جميعاً إنما هى مجرد ديكور يحرك أمامه الكاتب أبطاله الذين يحملون معانى مجردة. بيد أن أول نقاده قد لاحظ عند ظهور أول قصصه مقدار قوة المزج العضوى الذى يجريه أندريتش فى نثره بين الخاص والعام، بحيث أن هذا تحديداً هو ما يحقق سحر وقوة هذا النثر.

عندما كتب أندريتش مقالته التى عنوانها بـ «RAZGOVOR SA GOJ-

OM (حوار مع جويا) عام ١٩٣٤، كان عملاقان روائيان نشرتا عام ١٩٣١ و ١٩٣٦ قد جعلتا اسمه مشهوراً، ومنذ ١٩٣٦ أصبح عضواً مراسلاً (منتسباً) للأكاديمية العربية للعلوم والفنون. هذه المقالة، التى صاغ فيها أفكاره حول العالم والانسان والحياة والفن، لا ينبغي أن نعتبرها برنامجاً، بقدر ما ينبغي أن نعتبرها صياغة شعرية ARS POETICA، للخبرات الابداعية الفنية. وإذا كان من الممكن أن نقرأ الجوهر المتحقق TRANSIZ PONAIT فى أدب أندريتش والمحدد لطريق حياته وفنه فى جمل «جيو فاني ماريوكولوجنا» التى أبرزناها آنفاً. والتى تحمل معانى مزدوجة، فإن كلمات «جويا» تعكس الايمان الفنى غير المهتز عند أندريتش: «لا بد من الانتباه الى كلمات الأساطير- ينصح جويا أندريتش- لأنها خلاصة الجهود الإنسانية الجماعية الممتدة عبر القرون، ولا بد من أن نستخلص منها، بقدر الإمكان، معنى مصيرنا». بعد ذلك يفصل القول فى كل هذا قائلًا: «يوجد للطموح الانسانى بعض النقاط التى تتراكم حولها الأساطير فى طبقات ناعمة بسيطة واستمرار. لقد أزعج رأسى لوقت طويل هذا الذى يحدث من حولى مباشرة، لكنى وصلت فى النصف الثانى من حياتى الى هذه النتائج من العبث والخطأ أن تبحث عن المعنى فى الأحداث الثقافية التى تحدث من حولنا، أو التى تبدو هامة من الوجهة الظاهرية فقط، عندما تجد الجوهر الهام فى هذه











الأحداث العالمية فى كثير من الأحيان. حيث يتسبب وصول القنصل الفرنسى ثم النمساوى فى إثارة سكان هذه المقاطعة البوسنية. قديما بمجرد وصول أحد الحكام مستبدلا بآخر . والبوسنيون لا يحبون القادمين عادة، وكذلك وجهاء مدينة ترافنيك، حتى كبراء العائلات المسلمة الفنية لم يكونوا يحبونهم.. لأن كل غريب كان يبدو مريباً، حتى لو وصل من استانبول نفسها، فقد كان يعنى دائماً تغييرات من نوع ما، وهم لم يصيبهم الرعب من شيء مثل تلك التغييرات. يمكن أن نتصور الآن بأي نوع من التوجس والعداء، استقبل سكان ترافنيك ممثلى الحكومات الغربية. وبما أنهم لم يستطيعوا إعاقة وصولهم، فلم يمتلكوا سوى النظرات الخرساء للأحداث ولطقوس بروتوكولات الاستقبال والتقديم التى تدور على نحو مرتب ومعقدين الحكام والقناصل. وفي لحظات نادرة واستثنائية ارتج على الوجه. csarsi الذى يقوم بعملية الاستقبال وانحس صوته، فانطلق جهيم من أكثر النوازع وحشية. لحظتها رأى الوزير الأكبر أنه من الحكمة أن ينسحب مع جنوده إلى القابة، وأن ينتظر حتى تسكن العاصفة من تلقاء نفسها، غير أنها اندلعت بطريقة تستعصى على الشرح. فى أحد الفرعيات يقدم أندريتش عملاً متكاملاً لتصوير نفسية الجمهور، حيث أن فى مدينة ترافنيك كان كثيراً ما يحدث شيء ما عندما

الرواية القصيرة NOVELLA، أو مايسمونه بالقصة الطويلة- القصيرة، وكذلك الزعم الآخر الذى يقول بأن موهبته الفنية قد تفجرت واكتملت ذاتياً فى نوع الرواية regeny. إن التناقض الظاهرى بين كلا الزعمين يحله أن رواياته قد بنيت على تفاصيل فرعية أصغر epizod، وتقوم على وحدة عضوية مكونة من سلسلة من الحكايات المتعاقبة ولكن المستقلة. إن هذا الأمر واضح فى عملين من أكبر أعماله: «تاريخ ترافنيك» و«جسر على نهر درينا». على الرغم من أن هاتين الروايتين تختلفان عن بعضهما بشدة، من ناحية صياغتهما الفنية. فالأولى تجمع وتخلط تحت عين واحدة شخصيات متعددة، وأحداثاً مختلفة، أما الثانية فإنها تضع كل ذلك بجوار بعضه بما يشكل منحنى linear يثبت دلالاتهم وتحولاتهم من خلال لانهاية الزمن.

فى رواية «تاريخ ترافنيك» يستخدم أندريتش طريقة تكثيف وتحديد الأحداث، تدور أحداث الرواية فى الفترة ما بين ١٨٠٧ و١٨١٤، عندما ثارت عواصف الحروب النابوليونية فى أوروبا والشرق الأوسط، والزواجع السياسية المتلاطمة التى اندلعت بسببها، وفى صربيا اشتعلت الانتفاضة، بينما فى ترافنيك الختفية وسط أكثر مناطق البلقان انغلاقاً كان الهدوء ينساب. الهدوء الذى يذكرنا بين حين وآخر بالسبات، بالموت. غير أنه تحت السطح تتقاطع المصالح وتتصارع النزعات، مرتبطة بتناقض وتصارع



كما لو كنا نراه فى باريس بينما هو فى ترافنيك. ونفس الأمر ينطبق على فون ميتزر von miterer وزوجته أنا ماريا maria-anna التى ربما تعتبر بعد دافيل أكثر شخصيات الرواية نجاحا وأكثرها دقة وخصوبة فى التصوير الروائى- فى جرأتهما الخرقاء، مع آخرين ذوى تأثير ووزن، كما لو كان المكان إحدى المدن الأوروبية الكبرى. وهنا يصبح ضربا من المبالغة ذلك الزعم الذى قال به كثيرون من نقاد وشراح الرواية، من أن ترافنيك بالنسبة للكاتب إنما هى مجرد ديكور يتحرك أمامه أبطاله الذين يمثلون ويلخصون مناطق مختلفة من العالم. إن ترافنيك هنا ليست ديكورا، وإنما هى تمثل بالنسبة للكاتب واقعا هاما يتجادل مع هؤلاء الأبطال، فهنا يولد بشر من لحم ودم، يعيشون حياتهم الوحيدة الممكنة وإن كانت تبدو مختلفة فى عيون الآخرين، ولا يجدون مكانا هادئا فى بلادهم الخشنة البائسة، التى ليست بأي حال مجرد ديكور، ولو لم يكن الأمر كذلك مابرزت هذه الشخصيات التى تم تصويرها ببراعة، مثل القس الراهب لوكا luka والصاخام اليهودى موردو آتياش mordo alijasز والشاب الشماسى ميبات باكوفتش mijat ba-kovic، والعديد من بين المكان المحليين : كاثوليك ومسلمين، يهود وبرافوسلاف. وكثير من ممثلى نمط الحياة الذى خلقه الانسحاق تحت سطوة الامبراطوريات الأجنبية التى امتدت إلى قرون،

يكون السطح هادئا. فى هذه السنوات التقى هنا الشرق بالغرب بكل ماتعنيه الكلمة من معان ، وبالنسبة للسكان المحليين، كان كلاهما غريبا ومريبا بنفس القدر، تماما مثلما ظلوا هم أيضا مجهولين فى نظر القناصل والحكام الكبار الذين ساقتهم الامبراطورية العثمانية من ولايات مختلفة. لقد لعبت هزات التاريخ العالمى هنا دورا من نوع معين، متضافرة مع المصالح المحلية المتشابكة فى تناقضاتها لأن المسلمين الأغنياء ال(تشارشى csarsى) قد استجابوا لأحداث العالم، أو بالأحرى ، لتجلياتها المحلية بطريقة معينة، وبطريقة مختلفة استجاب مسيحيو المقاطعة وحتى هؤلاء المسيحيون لم يكونوا موحدين، ليس فقط لأنهم انقسموا إلى برافوسلاف وكاثوليك، وإنما لأنهم كانوا يرغبون فى إنهاء السخرة التركية، ولكنهم لم يروا بوضوح ما كان ينتظرهم بعدها، لقد رغبوا فى الشيء الذى خافوا منه فى نفس الوقت، وقد حدد هذا الفهم علاقاتهم مع أعضاء القنصليات وهو ما فهمه الأخيرون بصعوبة. إذن فقد تم صبح الأحداث العالمية بطابع خاص فى هذه البيئة الخاصة. وهو ما أتاح الوصول من التكثيف الحدى إلى التحديد الحلى بصورة مناسبة تماما، وقد عايش الكاتب فنيا هذا التناسب بقدرة بالغة. فيظهر القنصل الفرنسى المثقف والشاعر daville دافيل، على سبيل المثال، بلامح مختلفة تماما عن مدينة ترافنيك التى تظهر فى الخلفية ،



واحدة ذات قوة دفع تاريخية جبارة  
بذلك يكون أندريتش قد انفصل تماما  
عن كل الأبنية الروائية التقليدية،  
ووجد الشكل الفني الذي يتناسب، على  
الأرجح، مع موهبته القصصية في هذا  
البناء الفني الملحمي المقترح، محققا  
بهذه الطريقة أهم الإنجازات في حياته  
الفنية متمثلا في روايته «جسر على  
نهر درينا».

وربما يكون من نافلة القول أن نؤكد  
أن هذه الرواية، على الرغم من مظهرها،  
ليست رواية تاريخية. وهو الأمر الذي  
يتوافق مع عقيدته الفنية المستخلصة  
من مقالاته التي ذكرت قبل قليل تحت  
عنوان «خوار مع جويو» *goya*، إن  
أندريتش إنما يسعى في المقام الأول إلى  
أن يستنطق الماضي، الأساطير  
والحكايات فقد يستشعر من خلالها  
شيئا ما عن العالم وعناصره ذات الطابع  
العام- هذه العناصر التي دائما ما  
تتكرر في كل عصر- وعن علاقات  
البشر ومشاعرهم، والحوار المحركة  
اللامرئية لطموحاتهم، عن كل ما هو غير  
معروف بالقدر الكافي عن ذات الإنسان،  
ومكوناتها الملحمية، التي غالبا ما تحدد  
مصيره، بشكل قد يأخذ طابعا قديرا،  
وإذا كانت هذه النبضات لاتحمل دائما  
ملامح ذات أهمية اجتماعية، إلا أنها  
يمكن أن تكون حاسمة من وجهة نظر  
الفرد. وهكذا يصبح أثرها المنعكس على  
المجتمع من غير الممكن إنكاره. وقد  
تبقى هذه النبضات خافية تحت ركाम  
الحياة والأحداث اليومية، وغالبا يكون

والانسحاق كذلك على الخط الفاصل بين  
عالمين لا يمكن أن يقوم بينهما سلام،  
ولذلك أصبح أكبر أهدافهم هو النجاة،  
مجرد البقاء على قيد الحياة وسط هذا  
الجحيم.

إن تراثنيك الواقعية تلك هي فقط  
التي تجعل القلق الذي يعترى الضيوف  
الأجانب مقنعا ومبررا، وتمنع كذلك،  
مصادقية لرؤية أندريتش للعالم.

أما في «جسر على نهر درينا»،  
الرواية- التاريخ-، فإن مبادئ صياغة  
أخرى تتحقق، ففي مقابل السنوات  
القليلة التي تستغرقها أحداث رواية  
«تاريخ ترافنيك»، فإن الأحداث هنا  
تستغرق قرونا، وعلى التحديد من  
١٥١٦، عندما أخذوا سوكولوفتش *soko-*  
*lovic* الذي كان لا يزال طفلا، إلى  
استانبول، مع رفاق مصيره، ليصبح  
جنديا انكشاريا *janisar*، حتى عام  
١٩١٤، عندما اندلعت الحرب العالمية  
الأولى. بذلك لا يمكن بالطبع أن يبقى  
الأبطال هم أنفسهم، كما لا يمكن أن  
ترتبط الأحداث عضويا وتتولد من  
بعضها البعض. غير أن ما يوحد  
الشخصيات عبر هذه العصور المختلفة  
ويربط الأحداث المترامية كالفسيقساء،  
إنما هو جسر مدينة فيشاجراد الذي قام  
على نهر درينا، والذي كان بمثابة هدية  
من (محمد) سوكولوفيتش الوزير  
الأكبر (هو نفسه سوكولوفيتش الطفل  
الذي أخذ إلى استانبول - المترجم) إلى  
مسقط رأسه، إن هذا الجسر هو  
التاريخ وهو الذي يحول كل ما يحدث  
حوله عبر القرون إلى عملية ملحمية



جانب ذلك عامل مساعد katalizator بالدرجة التي يبعث أو يسرع بعملية استخراج الاستجابات الانسانية الهامة من منظور الكاتب مهما كانت مختلفة ومتفاوتة. بما يعنى أنه قد استخدم تكنيكاً مشابهاً لما صنعه مع مدينة تراثنيك في عمله الذى سبقت الإشارة إليه إنه يجعل ما لا يمكن تصديقه غالباً فى بيئات أخرى، أمراً مقبولاً هنا، بل ومقنعاً . هكذا تصبح الملحمية أداة رئيسية من زاوية المحتوى أيضاً بجانب وظيفتها الشكلية، وتستطيع أن تشعرنا بالكمال فى سلسلة الأحداث المختلفة .

هكذا يخلق إيفو أندريتش الأوضاع المختلفة، ويصور أشكال السلوك المختلفة بجاذبية فياضة فى رواية جسر على نهر درينا سواء يسواء كما فعل فى أعماله الأخرى مثلما فى رواية «الآنسة» وبشكل أوضح فى رواية «البلاط الملعون». وهذا على الأرجح هو مفتاح باب المناقشة التى لم تنته حتى الآن حول مدى واقعية أندريتش، التى يعلى من شأنها البعض، ويشكك فيها البعض الآخر، ويدهى أنه من الضروري أن نبحث عن الجذور النظرية لهذه المناقشة فى الشروحات المختلفة لمعنى الواقعية. إن الذين يتعاركون حول واقعية أندريتش يمكنهم أن يهتموا منظره بأنه وضعى، وأن الواقعية تمثل سمة أساسية له، وأن أسلوبه هادئ جاف. وأن يهتموه، من ناحية أخرى، بأنه لم يخلق بصفة عامة، شخصيات نموذجية

من يحملها فى نفسه لإيدري عنها شيئاً ولذلك إذا أراد الفنان أن يفرص إلى أعماق الروح، فلا بد أن يضع أبطاله فى أوضاع استثنائية، حيث لا تؤثر على استجاباتهم العوائق المكتسبة أو الموروثة فردياً أو اجتماعياً، وإنما تظهر أكثر المشاعر والغرائز خفاء بتلقائية . تتمثل هذه الأوضاع الاستثنائية فى حالات الاقتراب من الموت، التعذيب، الأسر، غير أن التغييرات الاجتماعية المفاجئة كالحروب أو التحولات السياسية الحادة، يمكن أن تلعب دوراً مشابهاً. لقد قام جسر مدينة فيشاجراد على الحدود بين الشرق والغرب، ليس فقط من الناحية الرمزية، ولكن فى الواقع المادى أيضاً من ناحيته الجغرافية، بكل معانى الكلمة، لقد قام فى النقطة الوسطى على طريق تجارى هام، كرابط وعنصر اتصال بين حضارتين مختلفتين، وكنقطة صدام أيضاً فى لحظات التأزم. ولو كان هذا الجسر كائنات حياً مثلما يحاول أندريتش أن يمنحه تلك الحياة، لكان قد حكى عن أحداث خارقة وحكايات غريبة بلا حصر. فى هذا الواقع، وأيضاً البيئة ذات الأثر الغرائبى يحرك الكاتب أبطاله، يستنطقهم بلا رحمة، مستخرجاً المعانى الجوهرية لأحداث التاريخ والدلالات الرئيسية لمصائرهم. إن الجسر، إذن - ليس مجرد وسيلة شكلية تنظم (بفتح التاء وسكون النون) الأحداث القصيرة والطويلة فى سلسلة ملحمية واحدة، وتؤكد الراهنية الزمنية بين أبطال عاشوا فى عصور مختلفة، وإنما هو إلى



فيها، هذه الأساطير التى إذا انتبهنا إليها جيدا قد نستطيع اقتناص أشياء « من هذه الطموحات الإنسانية الجماعية » التى لفت جويا انتباه أندريتش لها.

إن إيفو أندريتش لم يكتشفه النقد اليوجوسلافى فقط، وإنما العالمى أيضا. ففي فترة ما بين الحربين، خصوصا فى مجال اللغة الألمانية، استرعى الانتباه هذا الاهتمام الكبير تجاه قصصه. بعد ذلك ترجمت أعماله إلى الإيطالية، الإنجليزية، الفرنسية، الروسية، أى إلى كل لغات أوروبا، بعد ذلك ترجمت فى قارات أخرى أيضا، فترجمت مثلا إلى اللغة الهندية hindi .

وفى عام ١٩٧٥ توفى الكاتب الصربى اليوسنوى الحائز على جائزة نوبل، وقد تجاوزت شهرة أعماله من قبل ذلك حدود أدب القومى الذى نبع منه، والذى بلور فى إطاره الأسس التاريخية الروحية للبشرية، من خلال طينقاتها المتراكمة التى اقتبس منها الكثير وتقديرا لأفضل رواياته:

« جسر على نهر درينا » حصل إيفو أندريتش على مكانة هامة فى السلسلة اللامعة للمبدعين الكلاسيكيين فى الأدب العالمى.

وهى التى تعد أحد أهم ملامح الواقعية ذات المفهوم التقليدى. غير أن للقضية أبعادا أخرى بالطبع، حيث يكمن جوهر ممل أندريتش فى أنه عندما يصور الأخلاق والأحداث الاستثنائية و« الخاصة »، فإنه يفضى بنا إلى « العام » فى حقيقة الأمر، مثله فى ذلك مثل الآخرين من الكتاب الواقعيين ولكن بوسائل أخرى.

وإذا كان من الضروري أن نصنف هذا الكاتب، فإنه يمكننا أن ننعت به بكل الحق بأنه كاتب « واقعى نفسى » غالبا. أقول غالبا وليس حصرا، ذلك لأنه شغوف بالغوص فى خبايا النفس الإنسانية وأعماقها الأكثر خفاء، حريصا على استكناه أسرارها الدفينة، مستخدما نتائج علم النفس الحديث، خاصة التحليل النفسى - وهو الأمر الذى نجده فى اعترافاته المباشرة، وأيضا ملاحظاته التى عثر عليها بعد وفاته، والتى نشرت بعنوان « معالم على الطريق » znauovipord puta ، وفى أعماله الكبيرة لم يتجاهل أبدا تصوير الارتباط بين الكلية التاريخية والعالم المادى اليومى، والارتباط بين الفرد والتاريخ لذلك فإن أعماله - ومن بينها فى المقام الأول « جسر على نهر درينا » - يزداد تأثيرها بقوة الأساطير المتضمنة





# مأزق التنوير وضرورة التغيير

فريدة النقاش

ويلتقى هؤلاء وأولئك حول الشمور بالخطر من زحف الأصولية، والنقوذ الذي يشهد يوماً بعد يوم لدعاة الدولة الدينية، وخاصة بعد أن قويت شراكة الجماعات المسلحة والتي تبدأ بتكفير الحكم وصولاً إلى المفكرين من العلمانيين الديمقراطيين. وقد أحدثت عملياتها حالة استنفار في الأوساط الثقافية أدت - ضمن أشياء أخرى - إلى محو الخطوط التي تميز كل طرح للتنوير عن الآخر، وبهتت المسافات الاجتماعية بين كل دعاة التنوير. وأصبح الصوت الأقوى والاتجاه الغالب هو صوت واتجاه ما يمكن أن نسميه بالتنوير البورجوازي بجناحيه القومي والليبرالي الذي يبقى رغم كل

التنوير شعار رائج يكاد يستنهض نوعاً من الإجماع يحتل مكان الإجماع الوطني القديم على ضرورة مواجهة الصهيونية والإمبريالية في مشروع الصهيونية الاستيطاني في المنطقة، وقد حل عدد محل الآخر فبدلاً من الصهيونية والإمبريالية انشغل المثقفون التنويريون الجدد بمواجهة عدو آخر هو القوى الظلامية الدينية، وانتشرت دعوة التنوير كالنار في الهشيم بين مثقفين من منابع شتى: اشتراكية وقومية وليبرالية، معارضة الحكم القائم ومؤيدوه من دعاة الانفتاح الاقتصادي والصلح مع إسرائيل والنمو الرأسمالي القائم الآن.



إخلاص دعاته معلقاً فوق سطح المجتمع، محدوداً بحدود الطبقة، وإن اتسعت أفاقه بلغت أوساط بعض الفئات المتعلمة تعليماً حديثاً والتي تنسلخ أعداد متزايدة منها التحقق بصفوف الجماعات الدينية لأسباب كثيرة ليس أقواها الإيمان الديني.

ولذلك فإن مشروع الاشتراكيين الذين لم ينساقوا في هوجة التنوير يحمل لافتة أخرى هي التغيير وإن لم تلق من الدعاية والرواج ما يلقاه شعار البورجوازية بكل فئاتها.

ويلتقى الليبراليون والقوميون رغم الخلافات بينهما، ورغم السمات المميزة لكل منهما في الفكر والنظرة الفلسفية عند حدود الأفق البورجوازي للتنوير، الذي يمكن - في عرفهم - أن يقوم برسالته وينتشر دون مساس جذري بالبناء الطبقي للمجتمع فيظل للتنوير محتفظاً بنخبويته أي طبقيته بمعنى من المعاني، وإن كان لابد من التنويه إلى حقيقة أن بعض التيارات القومية التقدمية قد طرحت مشروعاتها لتجاوز المجتمع الطبقي عن طريق تذويب الفوارق بين الطبقات مثلما طرحت الناصرية، أو بناء اشتراكية عربية مثلما طرحت أحزاب اليعث، ولكن أيهما لم يسع لإحداث قطيعة جذرية مع الفكر المثالي والفيبى والذي استبقته دائماً كاحتياطي استراتيجي لها.

بينما كان التيار الإشتراكي قد إنتبه مبكراً إلى الأفق المسدود أمام التنوير البورجوازي، والمآزق المحتملة لمثل هذا التنوير بسبب عزلته عن القاعدة

الطبقية الواسعة للعمال والفلاحين، واعتبار التفكير الناقد امتيازاً للمالكين والقادرين بينما الأساطير والغيبيات من نصيب الجماهير. وتتضمن هذه المقولة جذوراً عميقة للفكر المثالي بثنائياته المتعددة، والتي كان من بينها العمل الذهني للمحظوظين المالكين، والعمل الجسدي للعبيد وهي الثنائية التي رآها بنفاذ بصيرة قادة التنوير الأوائل في أوروبا، وكانت سبباً في قلقهم وانزعاجهم لأن رسالتهم الموجهة للبشر جميعاً - دون أى إستثناء - اصطدمت بهذا التقسيم الواقعي الذي كرسه الفكر المثالي ورأه طبيعياً وأبدياً، وكان قلقهم فعالاً لأنه مهد الأرض لولادة العقل النقدي الاشتراكي يمدارسه المختلفة وصولاً للاشتراكية العلمية.

وهكذا ارتبط التنوير في مجموعة الأفكار الاشتراكية العلمية بالتغيير الجذري الذي يشمل القاعدة التحشيتية المادي البشاء الفوقى الشقافى والقانونى والسياسى معا، وكان فلاسفة الاشتراكية العلمية هم النقاد الجذريون للتنوير البورجوازي فوسعوا آفاقه بجذبه من ميدان الفكر والثقافة إلى ميدان الواقع داعين لأن تصبح الثقافة التنويرية - أى النقدية المعممة - أداة للتغيير الشامل فى الذهنية وفى الممارسة معا. ولكن يحدث ذلك لابد أن يحدث تجاوزاً للتشكيكية الاجتماعية - الاقتصادية القائمة... أى الرأسمالية حتى تكون الطبقة العاملة وحلفها الواسع من الكادجين قادرة على تملك منتجات الثقافة والمعرفة بحرية حيث



نتحقق انسانيًا من كافة النواحي، وهو ما لا يتوفر لها، في التقسيم الاجتماعي القائم للعمل الذي تحدده الملكية الخاصة لوسائل الانتاج.

فما هي فلسفة التنوير؟

إنها فلسفة العقل التي نشأت في أوروبا في القرن الثامن عشر أي بعد قرنين من بداية الرأسمالية، وهي فلسفة تقرر أن الوعي هو العامل الحاسم في تطور المجتمعات، وأن الشرور الاجتماعية نتيجة مترتبة على الجهل بفهم الطبيعة الانسانية.

وقد نشأت فلسفة التنوير في عصر التمهيد للثورة البورجوازية الكبرى وكردها فعل على التزمت الديني والايديولوجيا الإقطاعية التي تأسست على هذا التزمت، ومن مثليها فولتير وروسو ومونتسكيو وشيلر ولسنج وجوته.

ويعرف كانت التنوير بأنه تحرير الإنسان من عجزه عن إعمال العقل من غير مرشد خارجي، وأن هذا العجز مردود الى فقدان الشجاعة والتصميم على إعمال العقل من غير موجه...

وفي بداية نشأتها اصطدمت فلسفة التنوير صدامًا ما عنيفًا مع اللاهوت وسلطان الكنيسة. وكان من نتائج هذا الصدام النهوض العلمي الهائل وفصل الدين عن الدولة.

ويعرف الدكتور مراد وهبة التنوير مقترنا بهذه النتيجة أي فعل الدين عن الدولة وولادة النزعة العلمانية، واعتبار التنوير هو سلطان العقل الذي لاتحده حدود سوى العقل نفسه، ويتفق معه

الدكتور «جابر عصفور» أحد أبرز دعاة التنوير في الساحة الثقافية المصرية الآن إذ يقول: «إن التنوير يعني الايمان بالعقل لا النقل، العلم الاخرافة، التقدم لا التخلف، حق الاختلاف لا الإجماع، حكم الأمة بالشورى لا حكم الأمة بالإستبداد، والتنوير يعني المجتمع المدني والدولة المدنية...» ويضيف الدكتور جابر قائلا

«إنه إذا كان المجتمع المدني لايميز بين أبنائه على أساس من دين أو عرق، وينظم أحواله بالعلم، ويؤسس مستقبله بالحوار بين طوائفه، فإن الدولة المدنية تستمد قيمتها من حق المشاركة المكفول للجميع، ومن مبدأ تداول السلطة، ومن احترام حق الاختلاف...» كذلك فالتنوير «هو الشعار الذي يجعل من التسليم بنسبية المعرفة الوجه الآخر للتسليم بحق الاختلاف الديني أو السياسي أو الاجتماعي...» وسوف نرى فيما بعد حقيقة المازق الذي يقع فيه المنورون الجدد لأنهم يتطلعون إلى تكرار رسالة التنوير الأدبي في واقع مختلف ومتخلف وفي زمن تغرب فيه شمس العقل الانتقادي الأوروبي بعد أن دخلت البورجوازية التي هي وليد التنوير في أزمة عميقة، فولدت الفاشية والاصوليات المختلفة، وبعد أن كانت قد تعدت خلال قرون عن طريق الاستعمار. وأكثر من ذلك فإن النقد الاشتراكي الجذري الذي إستشرف ضرورة تجاوز البورجوازية ليفعل التنوير فعلة الانساني الكوني الشامل كان صحيحا في القرن الماضي وهو أكثر صحة الآن في الحالة الأوروبية كما في حالنا بشكل مضاعف اذ لم تعرف



الواحد. ففي المجتمع الرأسمالي يتحول الإنسان نفسه إلى أداة للعمل المنجز، وذلك هو الانفصال بين الإنتاج المادي والإنتاج الروحي، بين العمل الجسدي والعمل الذهني، بين النشاط العملي والنشاط النظري بين الوظيفة التنفيذية والتنفيذية والوظيفة التقريرية، انفصالا يصل حتى المعارضة التامة بينهما وهي النتيجة الطبيعية لانشقاق المجتمع إلى طبقات متناحرة تؤدي إلى انعدام الانسجام بين طبيعة الإنسان الاجتماعية وبين التناحر الضروري في المجتمع الطبقي الذي تحكمه الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج.

وفي مثل هذا المجتمع الطبقي حيث يقوم التقسيم المشوه للعمل يبنى الإنسان صرحا كاملا من القوى التي تتسلط عليه وتعلو فوقه وتؤدي إلى تفريجه لا يزيحها الوعي بمفرده لأن الإنسان وفي حدود نشاطه الجزئي لا يكون إلا ذرة لا متناهية في صغرها في جسم الكل أي المجتمع، وضرورة الشيء الذي يقوم به تصبح بالنسبة له مطلبها خارجيا قسريا ليس له إلا تنفيذه، وبدلا من أن يكون ذاتا حرة خلاقة تبذل أشكال حياتها ابتداء واعيا يتحول إلى موضوع، إلى أداة عمياء لتنفيذ الزام ملى من الخارج لمجرد أن يعيش، ولا يستخدمه المجتمع إلا كوسيلة، كيد عاملة.

وقد كافح قادة الفكر في القرن الثامن عشر بقايا العصور الوسطى كفاها أشد وأعنف مما فعله رجال عصر النهضة إذ أدركوا كمفكرين مخلصين صادقين وأحرار وجود هذه التناقضات في تطور

بلداننا صعود اليورجوانية ثم انحدارها بل عرفت انحدارها فسقط منذ ولادتها المشوهة في أحضان الاستعمار والإقطاع وحتى الآن، إذ دخلت في حالة الوكالة الشاملة للاستعمار العالمي وتحالفت بصورة وثيقة مع تيارات وقوى المحافظة والاسلام السياسي لافحسب على الصعيد العملي وإنما أيضا على الصعيد الفكري ذي الأرضية الدينية.

فماذا كان نقد التنوير الأوروبي من وجهة نظر اشتراكية؟

إنه من جراء تقسيم العمل في المجتمع الرأسمالي لا يقوم الفرد إلا بجزء من ما يشكل مجمل النشاط الإنساني كوحدة متكاملة، فيغدو بذلك إنسانا فقيرا وحيد الجانب، ويتخلف مستوى قدراته تخلفا حادا عن مستوى الثقافة الاجتماعية وتراكم المعرفة وغناها الدائم. إن تطور الشخصية المتكامل يعنى استيعاب غنى ثقافة المجتمع، بحيث يصير كل فرد فيه شخصية خلاقة ومبدعة. وبخلاف التخصص، الذي هو تكريس أشخاص مختلفين أنفسهم لموضوعات خاصة يأتي التقسيم الاجتماعي للعمل تجزئة للعمل نفسه، أي للعمل كأسلوب لإنتاج وإعادة إنتاج كل عالم الثقافة المادية والروحية، تجزئته إلى وظائف جزئية وربط الفرد بوظيفة واحدة منها، ومع تقسيم العمل ينقسم الإنسان نفسه، ويصبح وحيد الجانب مشوها جزئيا، وقد عبر هربرت ماركوز عن ذلك التجزئة بعد النقد الأول لقرن من الزمان بوصف الإنسان في المجتمع الرأسمالي باعتباره الإنسان ذا البعد



القوى المنتجة التى لا يحلها مجرد  
الوعى بها.  
يقول لوكاش:

« انه لدى كل علم من أعلام عصر  
التنوير، تجاوز النقد العنيف للتقسيم  
الرأسمالى للعمل، مباشرة وبدون  
توسط، البحث الشديد على تطور القوى  
المنتجة وعلى إزالة كل مقبة تنشأ  
اجتماعيا على طريق تقدمها المتواصل.  
وبهذا يكون قد اتضح ازدواج الاساسي  
بالنسبة للسالتنا، ازدواج التفكير  
البورجوازي الحديث حول المجتمع، الذى  
نجدته فى كل مذهب حديث وهام فى علم  
الجمال، وفى كل تفكير جدى حول  
الانسجام فى الحياة وفى الفن. انه طريق  
حافل بالتناقض، ذلك الذى سعى اليه  
أعلام الفكر، فى القرن الثامن عشر  
والثاسع عشر، بين حدى طرفين كلاهما  
خاطئ على السواء، وكلاهما ضرورى  
كذلك اجتماعيا على ذات النحو.

يتمثل أحد هذين الطرفين بتمجيد  
الأسلوب الرأسمالى لتطور القوى  
المنتجة- وهو لمرحلة طويلة الأسلوب  
الوحيد الممكن لتطورها- ويشكل بهذا  
تفاهيا تبريريا عن استعباد الانسان  
الخفيف وتمزيقه، من قبح الحياة القظيع  
الذى حمله معه تطور القوى المنتجة  
بصورة ضرورية ومتعاطمة، والطرف  
الأخر الخاطئ يقوم على عدم رؤية الصفة  
التقدمية لهذا التطور بسبب النتائج  
المريعة التى نتجت عنه، من أية وجهة  
نظر انسانية، فثمة تهرب من الحاضر  
إلى الماضى، من حاضر العمل الذى أصبح  
عقيما وغدا فيه الإنسان مجرد متمم

للآله.. تهرب الى القرون الوسطى حيث  
كان عمل الحرفى المتعدد الجوانب ما يزال  
« يستطيع أن يرتفع الى أحساس فنى  
معين وظيف (ماركس) وحيث كان الناس  
مايزالون يقيسون (صلة استبعاد  
حميمة) ماركس أيضا، إنه الازدواج بين  
الدفاع التبريري والرجعية الرومانسية.  
أن الأدباء وعلماء الجمال الكبار فى عصر  
التنوير وفى النصف الأول من القرن  
التاسع عشر لم ينفوا قريسة هذا  
الصراع الكاذب، غير أنهم لم يستطيعوا  
حل التناقضات الموجودة فى المجتمع  
الرأسمالى. ان عظمتهم وجسارتهم  
تكمنان فى أنهم، ودون أن يعيروا بالا  
لحالة التناقض التى تحتّم أن يسقطوا  
فيها، قد انتقدوا المجتمع البورجوازي  
انتقادا لا هوادة فيه، ولم ينقطعوا  
ولاحظة مع ذلك من تأكيد يدور لائهم  
للتقدم.. »

أسوق هذا المقتطف الطويل من كتاب  
جورج لوكاش «دراسات فى الواقعية»  
لأنه يلخص بشكل مكثف أهم الانتقادات  
التي وجهها الاشتراكيون لمحدودية أفق  
التنوير البورجوازي بالرغم من التطلع  
الكونى الانسانى للمنورين العظام  
وصراعهم الذى لا هوادة فيه ضد أى قيود  
على العقل كمفكرين أحرار.. ولا يصمتون  
خيال أى شئ على حد وصفه لهم.

فماذا عن التنوير فى بلادنا؟ إن  
تحليل نصر الدكتور جابر عصفور  
باعتباره معثلا لارقى وأشمل ما أنتجته  
بورجوازية مثقفة راديكالية سوف يبين  
لنا هذا المازق. فمما تزال المساواة  
المطروحة هى مساواة أمام القانون دون



إحساس بالملكية الخاصة ودون تأسيس اجتماعى اقتصادى جديد لهذا القانون. وكان المنورون الأوائل من رفاعة الطهطاوى لقاسم أمين ومن سلامة موسى إلى طه حسين قد واجهوا نفس المأزق حين اصطدمت أفكارهم التنويرية للنزيلة بحقيقة الانقسام الطبقي العنيف الذى لم يطرح أحدهم مشروعاً والتجارزه، مشروع يتخطى إحسان الأغنياء للفقراء وإقرارهم أى الأغنياء بالتراضى بضرورة أن يحصل الفقراء على نصيب عادل من الثروة حتى أن «سلامة موسى» كان يرى أن إنشاء حزب اشتراكى يمكن أن يحظى بالنفوذ لن يقوم إلا إذا وضع الأغنياء والطبقة الوسطى بناء مثل هذا الحزب نصب آمينهم، كذلك تصور طه حسين أن مجانية التعليم وحدها يمكن أن تؤدي إلى إزالة الفوارق بين الناس أى بمعنى آخر تصفية المجتمع الطبقي. ولكن إذا كان متنبو القرن الماضى وأوائل هذا القرن ومتصفه قد تعاملوا مع رأسمالية جنينية هشة لم تتجسد بعد كل سماتها فى مجتمع تتعايش فيه أشكال إنتاج ما قبل الرأسمالية إلى جنب الأشكال الرأسمالية ونتيجة لذلك لم يستطيعوا توجيه نقد جذرى لها لأنها لم تكن قد استنفذت أغراضها، ولأن بعض شرائحها اتسمت بالجراسة العابرة فى مواجهة المشروع الاستعماري سعيًا للاستقلال، لكننا لانستطيع أن نلتمس العذر ذاته للمنورين المعاصرين الذين يرون رأى العين ما الحقه النمو الرأسمالى التابع بالوطن ككل، وبقوى

الانتاج التى لم تؤد إلى ترقية وتطوير العلاقات الاجتماعية بل على العكس أدت إلى تشوهات وإفقار واغتراب وبطالة وبؤس إضافة لضياح الاستقلال الوطنى وتدمير مشروع الوحدة القومية فضلاً عن غياب العدالة الاجتماعية.

ولسنا فى حاجة لأن نبين كم أنها مزرية حالة البؤس التى تعيش فيها الغالبية العظمى من العاملين والعاطلين الآن فى بلادنا، وفى ظل تقسيم العمل الرأسمالى وانقسام المجتمع نفسه على هذا النحو حيث يقتربون قسراً وبحكم الفقر المدقع، وإجباراً بحكم تجزئ الرأسمالية للإنسان يقتربون عن الثقافة ومنابعها الحقيقية وتستولى أجهزة الاعلام المعادية للتنوير أى للعقل على عقول الناس، وتطفئ جذوة العقل الناقد، وتجعل منهم أرضاً خصبة للإذعان والتسليم والإتباع، بدلا من أحياء قدرة النقد والإبداع والجدالة، فلا يجادل أو يبدع من هو مهدد فى وجوده ذاته، وفى قدرته على مجرد مواصلة العيش.

إن الاغتراب فى المجتمع الرأسمالى التابعى للطابع الكومبرادورى الذى تقوم فيه الطبقة الحاكمة بدور الوكيل للرأسمالية العالمية والخدام المطيع لها يصبح اغتراباً مزدوجاً، حيث تتحول نتائج عمل الإنسان إلى أشياء لا تتوقف عليه ويعجز عن السيطرة عليها، وهو تحول يتم فى حالتنا على مرحلتين، مرحلة النهب المحلى الذى يقوم به وكلاء الرأس مال العالمى حيث يتعطل نمو قوى الانتاج على المستوى الوطنى أو القومى ومرحلة



الذهب الدولي الذي تقوم به الرأسمالية العالمية، ويصبح تشوه العمل الانساني مزدوجا فاساد اللروح يتسم بالفقر الانسان مرتين فيتجرد من شخصيته الخلاقة المبدعة الفاعلة، وتولد قيم معادية له إذ يستمد هو نفسه قيمته من الأشياء، بل إن علاقاته مع الآخرين تصبح علاقات مع أشياء تولد قيما، وتصبح منجزات التقدم البشري عبر العصور وبجهود البشر معادية للانسان، عاثقا لانطلاقه وتحققه، بسبب استبداد الملكية الخاصة للوسائل الانتاج، واستغلال الانسان للانسان وحيث تقف عصارة العمل الانساني في موقع العداء لخالقها ويجسدها الرأسمال الذي يستبد به ويصبح مكرها على القيام بالعمل فقط لمواصلة العيش وليس من أجل التحقق والحرية. ولذلك يصبح هؤلاء المواطنون الفارقون في الحرمان أسلح قيادا لسلطة مستبدة بطرفيها.. الحاكم الذي يحكم باسم شرعية شبه دينية وإن بغطاء مدني والآخر المتربص بالحكم مدعيا أنه هو الشرعي دينيا، وهكذا يقع المنورون الجدد في مأزقهم الشامل إذ يقدمون قناعا تنويريا عقلانيا لوجهه هو في حقيقته طفيلي وفاسد وغير عقلاني. وهو مأزق أعمق كثيرا من مأزق المنورين الأوروبيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين لم يكونوا مضطرين للاعتماد على قاعدة اجتماعية محددة تحمل رسالتهم لأن البورجوازية الناهضة الثورية في ذلك الزمان كانت قاعدتهم المحتملة المؤهلة، والآن وفي حالة إنهارها وتبعيتها في بلداننا هل يمكن

أن تبقى رسالة التنوير دون حامل اجتماعي، بل دون مشروع متكامل للتجاوز. تنهض به فئات وطبقات أخرى في مواجهة بورجوازية خانت نفسها قبل أن تخون شعبها.

إن الخطاب التنويري الجديد موجه في الأساس ضد الجماعات الظلامية التي تكفر المجتمع، وتنطلق من الأساس الديني مستندة الى سلسلة المطلقات المعروفة، ومستندة أيضا الى قاعدة اجتماعية من شباب البورجوازية الصغيرة العاطلين الضائعين المحبطين، ترتبط بهم ارتباطا وثيقا حيث التواصل اليومي الدائم بين الفكر والممارسة، بل أن الفكر يتحول في التو واللحظة الى ممارسة، إن المثل الأعلى الذي يرفض المجتمع الاستهلاكي ويتعالى على بضائعه وحاجاته حاضرو مجسدي في الجلاب، وفي نمط الحياة المتقشفة غير المكلفة، في الزواج الرخيص على سنة الرسول، في تغطية النساء حتى لايتلوثرنا الفجور والاستهلاكي، ولايتطلعن له بل تحتقرنه إنه بإختصار الزهد في الحاجات الدنيوية، كما يسمونها والتعالي عليها، هذه هي بعض عناصر أساسية في المثل الأعلى الذي يتجسد في فعل يومي.. وأنا أتحدث هنا عن القاعدة العريضة لهذا التيار وليس عن بعض القادة المشبوهين.

فما هو المثل الأعلى للتنوير الجديد الذي لم يفض الاشتباك أبدا لامع السياسات القائمة غير العقلانية ولا مع المثل العليا الاستهلاكية، أي أنه مرة أخرى لا يقدم مشروعاً كاملاً لتجاوز



العالمين المحدودين: عالم الرجوع للماضى وعالم الرأسمالية الطفيلية الغارقة فى الانحطاط. وهو لذلك كله خطاب معلق فى الهواء دون قاعدة اجتماعية حقيقية، هائم فى أوساط المثقفين الساخطين، لا يرتبط بأى حزب سياسى تقدمى ببلور برنامجا للتغيير الشامل حتى لو كانت روابط هذا الحزب مع الجماهير هشة.

وربما لهذه الأسباب كلها يبدو الأمر كما لو أنه قد محتوم أن يكرر المنورون الجدد فى بلد من بلدان العالم الثالث التابع محطة التنوير الأوروبى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بمحدوديته التاريخية، والتناقض بين فلسفته التى نهضت على منظومة قيم انسانية كبرى معممة ذات مغزى عالمى شامل وبين الأفق المسدود للرأسمالية لأنها تقوم على الاستغلال ونفى الانسان وهو ما أدى الى ولادة المركزية الأوروبية فى الفكر والثقافة التى كانت الركيزة الأساسية فكريا للتوسع الاستعماري.

كذلك يعوق الأيتزاز الفكرى الذى تقوم به «الليبرالية الجديدة» الآن فى جميع أنحاء العالم وفى بلادنا خيال المثقفين الأحرار عن تطوير الأفكار التنويرية وصولا الى المدى الذى يجعل منها جسرا وصوفا للتجاوز، أى المدى الوحيد الذى سيكون التنوير فيه مفتوحا على اللانهاى حيث مشروع التحرر الكلى الشامل للانسان، وحيث تطور كل فرد شرط لتطور الجميع والعكس بالعكس.. دون أن يغيب عن بالنا أن الاشتراكية مثلها مثل الرأسمالية تواجه أزمة عميقة وتحتاج

مثلها العليا لاعادة بناء طليقة تقوم بهذه العملية إذ أن كل معركة جرى كسبها ذات مرة لا بد من كسبها مجددا، ويقوم الابرار الذى تمارسه الليبرالية الجديدة على ما يشابه الدين الجديد وإلهه هذه المرة هو آليات السوق.. آليات السوق هى وصفة الشفاء المعجز لكل الأمراض. هى وصفة الحرية غير المسبوقة التى تداوى جراح نظامين فاشلين حتى الآن - اقتصاديا على الأقل - هما النظام الرأسمالى والنظام الاشتراكى، ولا تتضح لنا التخوم بين المنورين الجدد وهذا الهوس شبه الدينى الذى يعبد السوق وبالرغم من الفروق الطفيفة هنا أو هناك بين هذا المفكر أو ذاك إلا أننا نلاحظ إقرارا ضمنيا منهم جميعا أن ما يدور باسم «التحرير الاقتصادى» يسير فى الطريق الصحيح الى التنوير.. ولم يلتفت أحد كثيرا لهذا الوصف الذى وصف به عالم الاقتصاد الدكتور «رمزى زكى» هذه الليبرالية حين قال عنها أنها متوحشة محللا بعمق وأصالة أشكال الاستغلال الجديدة التى تتم تحت راية الحرية.

يقول سمير أمين «المفكر الاشتراكى الذى قارب بدوره أن الاشتراكية فى مازق:

«إن حل السوق ذى البعد الواحد لا ينفع فى أى حال من الأحوال، إذ لا يمكنه أن يمنع تفاقم التناقضات الاجتماعية والسياسية الداخلية والخارجية، لدرجة أنها تصبح غير قابلة للتحمل. فالخطاب الايديولوجى لليبرالية الجديدة ينقصه الطابع العلمى، الأمر الذى يفقده أية



مصادقية. ذلك لأن هذا الخطاب يتجاهل أمرا كان يفترض أنه من المسلمات وهو أن آليات السوق من تلقاء نفسها تعيد تكوين التناقضات وتعمل على تعميقها. ويتطلب التحليل العلمى لمزايا السوق (وهى مزايا حقيقية) وضع المشكلة فى إطارها السليم وهو إطار ترسمه المحددات الإجتماعية للنظام الذى تعمل تلك الآليات فيه. ونقصد هنا مستوى نمو قسوى الانتاج والمكان التاريخى فى التقسيم العالمى للعمل، والتحالفات الاجتماعية التى تلازم هذا المكان والتى تعيد تكوينه. ويهتم الفكر الناقد بمعرفة هذه التحالفات بالتحديد وخاصة البدائل التى من شأنها أن تساعد على الخروج من الحلقة المفرغة المفروضة من خلال آليات السوق..»

لهذا كله فإن المنورين المصريين الجدد يقفون بدرجات متفاوتة عند حدود التبشير الثقافى وهو إنجاز لاشك فيه ويستحقون التحية من أجله، ولكن لا بد أنهم يعرفون إنه ما من تبشير ثقافى مقطوع الجذور بالقاعدة الاجتماعية والعمق السياسى والمشروع المجتمعى قد أثمر ثمارا حقيقية، بل إن غياب مثل هذه القاعدة والعمق والمشروع يدفع بجهودهم لتصب فى طاحونة التقسيم الرأسمالى للعمل وتحسين شروط هذا التقسيم وهنا يبرز سؤال هل بوسعنا تحسين هذه الشروط أو بمعنى أصح تجاوز الرأسمالية القائمة والوصول الى تنمية مستقلة بالاعتماد على الذات دون تحالف طبقى جديد يقود هذه العملية ويحمل معه مثالا علميا جديدا للتحرر

والتقدم، ونموذج حياة جديدة وقيمة جديدة أى باختصار ثقافة جديدة تماما؟ إن التنويريين الجدد يقبلون المسألة وهم يختزلونها فى حدود التبشير لأسباب كثيرة أولها أنهم ليسوا أصحاب قرار، وحتى بعض أصحاب القرار فى أوساطهم يملكون هذا الحق فيما هو ثانوى وليس جذريا. كذلك فإن عددا كبيرا من بين هؤلاء المنورين الجدد يرفض الانتماء لحزب سياسى أو تنظيم ويرفض فكره الانتقال من الوعى الى الممارسة، أو تحويل شعار الى حركة والتنظيم هو ضرورة لانتقال الوعى من ساحة العقل والوجدان الفردى والجماعى الى ساحة الفعالية الفردية والجماعية، ولهذا السبب تحديدا يقع كثير من هؤلاء المثقفين فى وهم اعتبار أن الهامش الديمقراطى المحدود المتاح وهو هامش للكلام- هو نفسه الديمقراطية، وتقوم مساحة شاسعة جدا بينهم وبين مظاهر الاحتجاج الشعبى سواء العفوى أو المنظم عن طريق النقابات، بل أن موقفهم هذا هو سبب قوى من أسباب استمرار ترسانة القوانين المقيدة للحريات ومن ضمنها حرية التعبير ذاتها حيث تفرض الرقابة شروطا قاسية فى السينما والإذاعة والتليفزيون والمسرح، ويقيد قانون سلطة الصحافة حق إصدار الصحف، ويقيد قانون الجمعيات حق وحرية تكوين الجمعيات.. وهكذا، إن استمرار هذه الترسانة من القوانين يعنى أن الحركة الثقافية فى غالبيتها ولأنها تقف على أرض هشة ولأنها دون أى عمق جماهيرى لاتأبه



بالقيود المفروضة عليها لأنها اكتفت  
بالحامش المتاح.

وهناك أيضا جناح من حركة التنوير  
الجديدة ينتمى قلبا وقالبا للحكم القائم  
وحيث أن هذا الحكم يرفض من حيث  
المبدأ اعتبار التغيير الاقتصادي-  
الاجتماعى فى صالح الجماهير الكادحة  
مدخلا لى تسري حركة التنوير فى  
عمق المجتمع وتطرد أشباح الجهالة  
والتخلف والظلام من الأفكار والعقول  
معافين هؤلاء المثقفين لا يناقشون من  
بعيد أو قريب مبدأ التغيير الاقتصادى  
الاجتماعى الذى يستهدف إجتثاث الفقر  
والفساد.

وأكثر من ذلك فإن ما ينسأه هؤلاء  
المنورون أحيانا أن للحكم القائم مصلحة  
أصيلة فى تغييب وعى الجماهير وإبطال  
مفعول العقل الناقد فى أوساطها خوفا  
من تأثير الفكر الحر عليها، فما أن  
يتأسس العقل الناقد الا يأخذ فى  
مسائلة كل شىء، وإخضاع كل الممارسات  
لسلطانه وحده بما فيها الممارسات  
السياسية التابعة، وبما فيها الانقسام  
الطبقي الحاد، والاستغلال الذى يزداد  
همجية للقوى الحية فى المجتمع،  
والاستسلام الكامل لشروط المؤسسات  
المالية الدولية. ثم هذا الاستهلاك السفه  
الذى تفرق فيه طبقة فاسدة طفيلية  
تعيش على كدح الشعب الذى لا يجد قوت  
يومه.

ولذا يقع المنورون الحكوميون فى  
مازق كثيرة حين يكتشفون حقيقة  
التداخل والترابط الوثيق بين أجنحة  
قوية فى الحكم وبين الجماعات الدينية

فكريا وسياسيا واقتصاديا، ويكفى أن  
نشير مرة أخرى لحقيقة أن د. عبد  
الصبور شاهين كاتب التقرير الشهير  
الذى يحمل شبهة تكفير عالم وأستاذ  
جامعى هو «الدكتور نصر حامد أبو  
زيد» هو نفسه أمين لجنة الشؤون  
الدينية فى الحزب الوطنى وصاحب  
العلاقات المالية الوثيقة مع شركات  
توظيف الأموال على الطريقة  
الإسلامية.

كذلك فإن عملية التغييب باسم الدين  
هي سمة رئيسية من سمات الاعلام  
الحكومى المسموع والمرئى والمكتوب  
حيث تجرى عملية إغراق واسعة للثقافة  
بالفكر الدينى التقليدى والمحافظ ويصبح  
هذا الفكر الدينى التقليدى المحافظ  
والمطرف فى أحيان كثيرة هو الجناح  
الأخر للهيمنة الثقافية بعد جناح الثقافة  
الاستهلاكية التجارية والاعلام السطحي  
المبتذل ومنابعه الأمريكية

وغنى عن البيان أن هذه الهيمنة  
بجناحيها تعمق العملية التاريخية  
الضرورية للتماثل بين المعرفة العقلية  
العلمية التى يدعولها التنوير وبين  
الإيمان الشعبى، بما يعنى أن الإيمان  
الشعبى يتجه قسرا - للتماثل مع  
المعرفة الغيبية وحدها وهو ما ينقده  
المنورون الجدد بمرارة وكأن الشعب  
مسؤول عنه وليس السلطة القائمة.  
ولا تنهض أى دلائل جديدة على أن الحكم  
فى مصر - الذى يلجأ للدين بدوره عند  
الضرورة بل ويسعى لأن يستمد منه  
مشروعية - يريد حقا أن يمهّد الأرض  
للمعرفة العلمية حتى تتأصل فى حياة



الجماهير الغفيرة وتتماثل مع إيمانها الشعبي. وهي على أى حالة عملية تاريخية طويلة لن يقوم بها النظام تدخل الجماهير طرفا أصيلا فى بيناته.

إن السياسة القائمة هى وجه آخر من وجوه مشروع الاستبداد الذى يرفع رايات دينية وإن اتخذت شكلا عسكريا بلباس مدنى ولتتأمل قليلا فى التفويضات الممنوحة لرئيس الجمهورية لإصدار قرارات لها قوة القانون فى القضايا الاقتصادية والعسكرية.

إن المناقشة المستفيضة للدعوة الرائجة الآن للمجتمع المدنى سوف تكشف لنا وجهها أخير لهذا المأزق، والمجتمع المدنى هو بالتعريف كل المنظمات الطوعية التى يقيمها الناس دفاعا عن مصالحهم، ويمارسون فيها فعاليتهم المبدعة ويتعاونون فيما بينهم من أجل الوصول للأهداف التى يترصونها لأنفسهم وتتكون مؤسسات المجتمع المدنى من الأحزاب والنقابات والجمعيات الأهلية والنوادي والمؤسسات الخيرية أى كل ما لا تهيم عليه الدولة وأجهزتها.

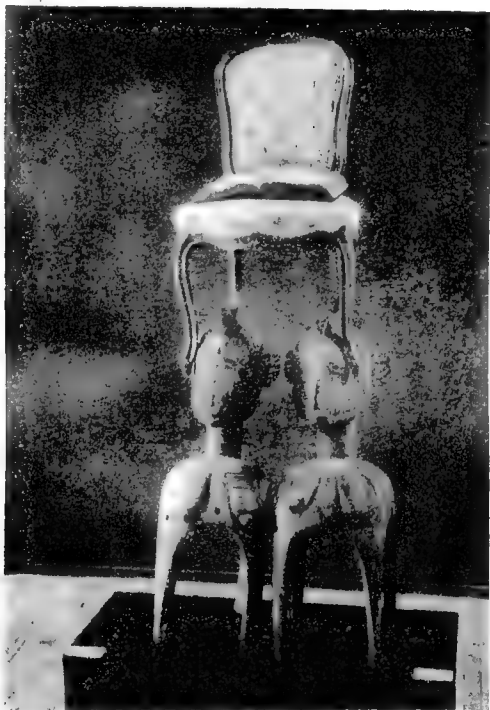
ولكن أعلى دعاء المجتمع المدنى صوتا يقرنون بينه وبين الاتجاه المتزايد لتحويل القطاع العام الى قطاع خاص بعد أن حدثت عبر عشرين عاما عملية تخريب وأسعة له وتقليص الدولة فى الخدمات أو حتى الغائه حتى تنحصر مسؤولية الدولة فى تحقيق الأمن الداخلى والخارجى أى الانفاق على الشرطة والجيش عن طريق الجباية.. وهو الاتجاه الذى يسنده الإله الجديد

والوليون به من الليبراليين الجدد الا وهو السوق. وتدعونا المؤسسات المالية والاقتصادية الدولية لتفكيك كل دور يمكن أن تقوم به الدولة فى ميدان الخدمات أو الانتاج حتى يسهل على هذه المؤسسات تنفيذ مخططاتها التى تخدم الرأسمالية العالمية، وتساعد على نهب الشعوب الفقيرة.. ويتمثل المآزق الجديد لدعوة المجتمع المدنى فى حقيقة أن الدولة التى تنفض يدها تدريجيا من الخدمات الضرورية وهى الخدمات التى تقوم بها كل رأسمالية فى الدنيا مثل التعليم والصحة تصدر تباعا قوانين تضاف للقوانين القائمة لتفرض هيمنتها على المجتمع المدنى فى محاولة لتسييره على خط مستقيم يصل فقط الى تأييد وإعادة إنتاج نظام الملكية الخاصة، وتحديد هذا النظام القائم على الاستبداد الشمولى بواجهة ديمقراطية شكلية.

وبعد ألا يعنى إعمال العقل فى شؤون الحياة اعماله أيضا فى الواقع القائم على الاستغلال والتبعية دون أن تكون مرجعيته هى فقط ما قاله المنورون الأوائل والذين تكشف نقاط ضعفهم ألا يعنى تحرير الجماهير من قبضة الخرافة لتكون قادرة على الاطاحة بالأوهام تحرير قدرتها أيضا على تغيير هذا الواقع المزرى الذى تحكمه رأسمالية تابعة وكأنها أبدية بتفويض ما؟

وآلا يعنى هذا أن الجناح الثانى لحركة تنوير جديدة لا بد أن يكون إعمال العقل فى هذا التسلط الرأسمالى التابع بغية التخلص منه باعتبار أبديته هى بدورها وهم من الأوهام، أى أن التنوير الحقيقى





هيرد ولسون - أمريكا

غالبية المنورين الجدد في ثقافتنا المعاصرة ينطلقون أساساً من النظرة الوضعية التي تقف عند خارج الظاهرة فهي تصف وتحلل النزعات الظلامية وكأنها هبطت علينا من فراغ سياسي اجتماعي، ولأن العقلانية الحققة تقتضي مشروعا لتجاوز الراهن كله.

سيظل مشروطا بالتغيير الشامل ليؤتى ثماره، أي بالتجاوز للوضع الراهن..

ولما كان البعد الثقافي وما يزال هو البعد الأكثر استعصاء وغموضا وبالتالي تخلفا في منظومة المعرفة العلمية الشاملة فإننا نكتفي هنا بالقول أن



ثوار صلاح عبد الصبور فى «ليلى والمجنون»:

## وقت مفقود بين الوقتين د. على الراعى

فى مسرحية عبد الصبور حيا تحول بينه وبين الإيناع عقبات الماضى والحاضر والمستقبل معا. عقبات صنعها الفقر والقهر والعجز على المستويين الفردى والاجتماعى معا.

قيس فى مسرحية عبد الصبور اسمه سعيد. مثقف مصرى شاب يعيش فى أصيل الزمن- قرب مغيب شمس الماضى. نور الأصيل أحمر لا يلبث أن يصبح داكنا ثم أسود فالماضى يموت وتدخل الدنيا فى سواد. الحاضر، بينما فجر المستقبل لم يولد بعد ومأساة سعيد أنه: «وقت مفقود بين الوقتين». عمر مفقود بين الماضى والمستقبل». يزيد من عمق المأساة أن سعيد أبدا لا ينسى، وأبدا لا يفعل. تتقدم ليلى الغصية إليه، تعرض حبها

لا أعلم ان كانت مسرحية صلاح عبد الصبور الفاتنة: (ليلى والمجنون) قد نالت ماتستحق من تقدير. ولكن أعرف انها بالنسبة لى عمل أزوره مرة ومرات، فلا أمل الزيارة ولا أكف عن العودة إليها.

إذا شئنا أن نستخدم لغة التصوير. قلنا: إن صلاح عبد الصبور قد رسم لوحته هذه على قماش مسرحية شوقى: «مجنون ليلى»، الذى استمد موضوعه من تراث العرب القصصى. غير أن هذا الرسم فوق الرسم، لا يطمس الاصل، وإنما يعمق، ويوضح معانيه، ويسمو بهذه المعانى من مستوى المأساة الخاضة الى المأساة العامة. فحب ليلى وقيس فى مسرحية شوقى ذلك الذى تقف فى طريقة الأعراف، وتزمت المجتمع، يصبح



الزواج دون حب هو دعاية لاسجالات  
لانكارها. لهذا تتسريل نظرة سعيد  
للجنس السوى والحب الصحيح برداء  
أسود مريض . تقول له ليلى:

جسمى يتمكنك كما تتمنى الطينة  
أن تخلق

جسمى يتمكنك كما تتمنى النار  
النار

فيرد سعيد:

- واذا اتطفأت؟

ليلى: عادت فاشتعلت

سعيد: نار دئسه

لاتنتج الا دئسا.

اذ ذاك تدرك ليلى عمق الهوة التى  
وقع فيها حبيبها، وأشرفت هى نفسها  
على السقوط فيها:

ليلى: سعيد... حبيبى  
والأسفاه..

أنتك خرب ومهدم

لاتصلح الاكى تتسكع فى  
جدران خرائبك السوداء  
والأسفاه

أحببت الموت

أحببت الموت.

ولانتتهى العلاقة بين سعيد  
وهامليت عند هذا الحد، بل تمتد الى  
الطريقة التى يخرج بها سعيد من مأزق  
الارادة المشلولة. إن الحوادث لتدفعه  
دفعاً إلى قطع عقدة التردد بضربة من  
ضربات الفعل. يأتى سعيد لبيت حسام،  
رفيق الكفاح الذى خان، ليحاول مع  
زميله زياد أن يمنع حسام- زميل ثالث-  
من قتل حسام، فيجد عنده ليلى، قائمة  
لتوها من وصال جسدى مع حسام، إذ

كاملا- حب الروح والجسد معا فيعرض  
عنها، لأنه لايمك أن يقبل هذا العرض.  
الماضى يشده اليه، والمستقبل يخاليل  
بصره، وهو فى الحالين عاجز عن  
القبول. عن الفعل .

كان سعيد فقيرا فى طفولته. رأى  
أمه تمنح جسدها لرجل تزوجته وهى  
تمتته- تزوجته كى يوفر الخبز والإدام  
لها ولطفلا الصغير. تزوجته بعد أن  
باعته كل شئ تملكه ولم يبق الا أن  
تعرض جسدها فى سوق النخاسة.

وقد حفرت أحداث الطفولة  
التعسة فى نفس سعيد أخايد  
بعيدة الغور. جعلته يتقزز من  
الجنس. يرى فيه وجه الحب  
المقلوب- «لمعتسا الأبدية»  
سقوطناه قام فى نفسه ماقام  
فى نفس هامليت من تقزز  
مماثل. إذ جاءت أوفيليا تعرض  
عليه حبها، فلم ير فى هذا  
العرض إلا شهوة الجسد للجسد.  
فصرخ فيها ملسوها: اذهبي الى  
بيت دعاية!

ومثل هامليت رأى سعيد أمه  
تضاجع رجلا كان هو يكرهه. رجلا حل  
محل أبيه. وتملك أمراته وفراشه. فكان  
الرجل قد قتل ابا سعيد، ليتزوج أمه،  
مثلما قتل عم هامليت ، كلوديوس، اباه  
وامتلك الأم والعرش معا، غاية ما هنالك  
من فرق أن أم سعيد كانت تكره  
ضجيعها. ولا تحبه مثلما كانت تفعل ام  
هامليت. غير أن هذا الفرق كان فى  
نظر سعيد هامشيا. فأمه رغم الزواج  
الشرعى- ترقد فى فراش الخنا ذلك أن



ذاك ينهار سعيد- قد باعت «أمه»  
جسدها من جديد باعته فى فراش الخنا،  
هذه المرة ذلك أن ليلى قد استقرت فى  
لاوى سعيد أما بديلة من أمه لذلك  
يصرخ سعيد ملتمعا:

أه.. يالكابوس

خدر ملعون يهبط من رأسى  
حتى قدمى  
انى انهار

اتفخل مقرورا كالجبل  
الثلجى

ليلى.. النور... أمى.. أمى  
رأسى تسقط عن جسمى  
ليلى.. ليلى.. أمى..

وحين يعود حسام من مطاردة حسان  
فيجد سعيد ناشئافى حضن ليلى وقد  
هده الاعياء، يسبه ويركله فيتناول  
سعيد تمثالا من الحجر وينهال به على  
حسام. قد أصبح حسان كلوديوس آخر،  
نال الحبيبة ، وهزم الحبيب هزيمة  
مضاعفة. فى الفراش وعلى سعيد  
السياسة. فتك الجاسوس بالثائر وظل  
بالفراش وبالثورة مها. هنا نقط  
يتحرك سعيد، ويقطع عقده اللافتل.  
تماما كما فعل هامليت حين قتل عمه  
كلوديوس.

هاتحين أولاء نرى أن صلاح عبد  
الصبور قد رسم مسرحيته ليس على  
قماش شوقى وحسب وإنما على قماش  
هكسبير أيضا. وسنجد فيما بعد أنه  
قد نهل من فن معلم مسرحى ثالث هو:  
ت.س. اليوت. الذى يورده عبد الصبور  
فى المسرحية بعضا من شعره، ويرسم  
مشهد انفضاض الرفاق، كل يسير فى

سبيل، بعد أن فقدوا المعركة «وفقدوا  
المدينة وفقدوا الأمل فى الثورة فى هذا  
الجيل- يرسم مشهد الانفضاض هذا  
بوحى واضح من مشهد معادل فى  
مسرحيته اليوت: «حفلة كوكتيل»

لماذا سقطت ليلى فى أحضان حسام  
- الجاسوس، الكذاب المشافق؟ يقول  
سعيد ملتمسا لها عذرا: أغتصبك  
يامسكينة فترد:

بل نام على نهدي كطفل

وتحسنى الزهو بما أملك من  
ورد ونبيد وقطيفة  
وتقلبت على لوحة فرشته  
البيضاء  
متألقة كالشمس على الجدول  
فتعدد جنبى ، فمئمت  
أعطاني ، أعطيت

.....

الاسم أن يترجى

قد كسب حسام ليلى لأنه قبل  
عطاءها، أعطاه دورا، بشرها بالتفتح  
والانجاب فمالت اليه، بينما لم يعدها  
سعيد الا بالتسكع فى جدران خرائبه  
السوداء، حتى تبينت أنها لم تحب  
حبيبها، بل احبت الموت. وهى لا تريد أن  
تموت، ومع هذا، فإن ليلى تمسب سعيد.  
مايكاد ينهار عقب اعترافها بالتقلب فى  
أحضان حسام حتى تندفع اليه صارخة.  
سعيد.. سعيد.. حبيبى.

ونعرف فى المشهد التالى- الثانى  
من الفصل الثالث- أن الحبيين- سعيد  
وليلى يدركان أن قدرهما واحد وأنها  
ضحيتان لسهم واحد: تقول ليلى وهى



تسترجع دورها فى مسرحية شوقى:

أدركت أن السهم ياتيس واحد

وأنا كليتنا للهوى غرضان؟

سقوط ليلى هو الوجه الآخر لسقوط

سعيد. بل أن الاستاذ رئيس التحرير

فى المجلة النضالية التى تعمل فيها

شخوص المسرحية ليضفى بعدا ثانيا

على سقوط الحبيبين حين يوحى لنا بأن

ليلى هى مصر الثورة. وأنها تزل

بسبب توالى أبحاثها وتقاسمهم، لم يعد

التفجع كافيا ولا ممكنا ولا ضروريا:

ماهنا أغلينا ذات مساء

وتركنا حبة أمينا فى كنف

الغرياء

من زعموها ابتهم

وصحونا لنراها انتهكت

متمدة مستسلمة

فى فرشتها الخضراء

لقد سقطت ليلى لما سقطت مصر. لما

اخفق جيل المناضلين فى الدفاع عن

الثورة. لما قنعوا بالكلام دون العمل.

ولكن هذا السقوط عارض فقط. مرحلة

مؤقتة سوف يتغير مصير ليلى ذات

يوم.. ستخرج من إطار الشركس

والكهنة. ستحب فى يوم قادم رجلا غير

حسام، رجلا يعرف أن اسمها ليلى. أما

هو، فليس ذلك الرجل. إنما سعيد وقت

مفقود بين الوقتين.. ينتظر القادم..

ولهذا القادم، يترك سعيد خمسة

أيام من الشعر العذب يناجى فيها ذلك

الشاعر المقاتل المنتظر، ويتقدم له

بالوصايا، ويكون آخر مايقول له فى

اليوم الخامس:

ياسيدتنا.. الصبر تبرد

والليل تعدد

.....

ياسيدتنا، اما ان تدركنا قبل

الرب القادم

أولن تدركنا بعد.

ويجعل سعيد عنوان قصائده

الخمسة هذه «يوميات نبى مهزوم،

يحمل قلما، ينتظرو نبيا يحمل

سيفا». والعنوان يصف بدقة الخط

المحورى فى المسرحية. هزيمة المثقفين

الثوريين على اختلاف اتجاهاتهم وتباين

أساليبهم فى العمل. حسان الذى يحمل

فى جيبه قلما يتسكع به مع الزملاء فى

رياض الكلمات، وفى جيبه الآخر يضع

مسدسا، هو وجده الذى يجد فيه طريق

الخلاص. فالكلام غير مؤد، إنما العنف

هو السبيل.. وزياد الذى يؤمن بمبادئ

الثورة ايمانا رقيقا، يهتز لأول أغراء

تصفه زميلته حنان بأنه: «ثورى

ومناق، ينسى مبداه فى خفى أول

أنثى يلقاها». وكان زياد قد فتن فتونا

لما رأى سيدة مثرية وذكية ومثقفة

وجميلة، «فقال لنفسه:» ألسن هذا الجسد

الشمسى المتألق.. أنتقم لجمع الفقراء

المرهق، من عزة هذا التمثال

الشاهق» فاستحق اتهام حنان له بأنه

نهاز فرص باسم المبادئ الثورية و

سعيد النبى المهزوم، الذى يؤمن

بالبثمة ايمانا حقيقيا، ولكنه عاجز عن

العمل، والاستاذ رئيس التحرير، الذى

يقود الجماعة فى عطف وحب، ولكنه

لا يميز فيهم الخبيث من الطيب، لا يرى

الفروق الكبيرة بين حسان، حامل

البندقية، وزياد حامل الثورة كرها،



وحسام الذى تهشم فى شهرين من الاعتقال واندفع يعمل جاسوسا لأجهزة الأمن. كل هؤلاء فى نظر الاستاذ سواء. لاغرو أن تفشل ثورته، وتحترق قاهرته وتغلق مطبعته وصحيفته فيقول معلقا: هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه، أو نتأمل، أو نتغنّى أو حتى.. نوجد» لا غرو أن وضع الاستاذ فى غرفة التحرير إلى جدار صور لبعض قادة النضال القدامى لوحة دون كيخوته فارس الأقوال الذى يسلمه الخبل الى الجنون وهو يسعى لتغيير المجتمع ، لاعادة الحق والخير والجمال والفروسية الى عالم ماتت فيه هذه القيم من زمن.

حينما تحترق القاهرة يصاب الجميع بضربة قاتلة . زياد كان فى دار بغاء، فأسلمه الشعور بالعار الى أن يقسم ألا يكتب حرفا من بعد. وسلوى تاتى مودعة لن تتزوج من حسان كما كانت تعتزم. ستتزوج مصلوبا مثلها، ستتزوج السيد المسيح، هى على دينه ، لذلك تترك عالم حسان الذى تراه قدماء، وتذهب إلى الدير. ويذهب زياد ومعه حنان إلى بلدة صغيرة ليشرفا على روضه أطفال . ويدخل سعيد السجن متهما بمحاولة قتل حسام. وبهذا ينتهى عمل هذا الجيل المملوء بمن ماتوا قبل الموت.

قلت أنفأ أن صلاح عبد الصبور يرسم لوحته على قماشين من أقمشة شوقى واليوت. وأضيف أنه فى هذه المسرحية بالذات يتمتع كثيرا من اتجاه إليوت لاستخدام الشعر فى اغراض الدراما، لقد أفلح عبد الصبور فى خلق

الشعر الدرامى فى مسرحيات أخرى له: مثل: «مأساة العلاج» و«الاميرة تنتظر» و«بعد أن يموت الملك» . غير أن هذه المسرحيات الثلاث تتراوح فى موضوعاتها بين التاريخ والاسطورة. أما فى «ليلى والمجنون» فإن صلاح عبد الصبور يماشى اتجاهه لمعلمه اليوت كان يقضى بتبسيط الشعر الدرامى وجعله يرن فى الأذن منثلما ترن كلمات المسرحية النثرية، دون أن يفقد صفته كشعر. كما كان ينحو ذلك الاتجاه الى اختيار الموضوعات المعاصرة مادة للمسرحية الشعرية قصد الوصول بالمسرح الشعرى الى جمهور أوسع. من أجل هذا كتب اليوت: «حفلة كوكيتيل» و«السكرتير الخاص» فى محاولة لبلوغ هذا الهدف.

وقد.. أضاف عبد الصبور الى وسيلتى التبسيط وعصرية الموضوع، عنصرا ثالثا هو: لحم موضوع «مجنون ليلى» بموضوع «ليلى والمجنون» - وقد تم هذا اللحم بما تقدم ذكره من علاج الموضوع، أما فى الشعر فإن الاختيار الذكى لمسرحية شوقى لتخرجها فرقة الاستاذ بجهود نفر من زملائه الثوار، قد أتاح لشعر شوقى العذب أن ينساب فى هدوء، ورقة وجذل فى أمواه شعر عبد الصبور، فاذا أمواه الشاعرين تختلط وتمتزج وتلتحم ، وإذا بنا نثبين-حقا وصدقا وعملا- أن الشعر يكون جيدا، اذا كان جيدا بالفعل، وليس اذا ماصب فى قالب جديد أو قالب قديم . فكل ماولد شعرا فهو شعر، أيا كان الوالد وتاريخ الميلاد.





الإمام الشافعي:

## بين البشرية والقداسة

د. نصر حامد أبو زيد

القرية الصغيرة، بحكم تطور وسائل الاتصال ونقل المعلومات، وهل يمكن تجديد الفكر الديني دون تناول «تراث» هذا الفكر تناولاً تحليلياً نقدياً، يتجاوز حدود التناول التقليدي ذي الطابع الاحتفالي الذي يكتفى بتريديد الأفكار التراثية بعد أن يقوم باحتزالها واختصارها، فتفقد حيويتها وخصوبتها، وتصبح أشبه بالمعرفة المجمدة؟.

والتساؤل الثاني الذي يطرح نفسه: هل الأئمة الأربعة والخلفاء الأربعة ومن سواهم من الأئمة والخلفاء إلا بشرًا مارسوا حقهم في الاجتهاد والتفكير، وتركوا لنا تراثاً يستحق منا أن نفكر فيه ونجتهد كما فكروا هم واجتهدوا؟ أم أن الخطاب الديني يرفع لواء «الاجتهاد» و«التجديد» بشرط أن يدور المجتهد والمجدد في إطار اجتهادات وتجديدات بعض كبارهم؟ والسؤال الثاني يتولد

كثير من اللفظ الذي أثير حول عقيدة المؤلف، إلى حد الاتهام بالردة، مستنبط ظاهرياً من قراءة هذا الكتاب، وهذا أمر غريب ومثير يستحق التأمل والتعليق: إلى هذا الحد تكون الدراسة التحليلية النقدية لفكر واحد من الأئمة جازحة للخطاب الديني، فيسارع إلى إثارة الشعور الديني عند العامة، دون أن يدرك أن هذا المسلك يتعارض مع كل الإطروحات السياسية التي يرفعها هذا الخطاب لحشد الجماهير؟ مفهوم «الصنوعة الإسلامية» يفترض تجديداً في مجال الفكر الديني يجعله ملائماً لحاجات العصر، ويجعله قادراً على الوفاء بتقديم إجابات للتساؤلات الكبرى التي تشغل الإنسان المسلم في واقعه من جهة، وفي علاقة هذا الواقع بالعالم من حوله من جهة أخرى، ذلك العالم الذي لم يعد جزائر وتجمعات منفصلة، بل صار في حكم



امتلاكهم للإمام الشافعى وفكره وللقراء بشكل عام، ويتصورون بناء على ذلك أنه ليس من حق أحد سواهم أن يكتب عن الإمام الشافعى أو عن غيره من الأئمة.

الدليل على ذلك قول محمد بلتاجى- عميد كلية دار العلوم وأستاذ الفقه وأصوله- بين يدي تعليقه على الكتاب: «إن.. كتب فى صلب تخصصى وهو الفقه وأصوله وهذا ليس تخصصه» (جريدة الشعب، ١٦ أبريل ١٩٩٢، ص ٢)، ويؤكد هذا مرة ثانية بقوله: «إن.. كتب فى تخصصات أصول الفقه (الشريعة) وليس اللغة العربية أو الدراسات الأدبية واللغوية، وما كتب فيه هو تخصص لجنة الشريعة، ومن هنا جاء تقريرى هذا» وليس الأمر فى الحقيقة محتاجا لهذا التبرير فمن حق محمد بلتاجى، ومن حق كل مهتم بالتراث، أن يعلق على الكتاب وينقده لكن ليس من حق أحد الادعاء باستثناء التخصص، فضلا عن أن الحديث عن «التخصصات» بوصفها مناطق ملكية خاصة حديث جدا فى أبسط مبادئ المعرفة العامة، وها هو بلتاجى يضع تخصصات «الفقه» و«اللغة» و«الآداب» فى جزر منعزلة، صحيح أنه يتراجع نسبيا عن حق الامتلاك هذا، ولكنه تراجع ينطلق من كون «التخصص» بالمعنى السالف يمتلك الحقيقة المعرفية المطلقة للمجال الذى يتحدث عنه، يقول: «إنه ليس محرما على أي باحث أو أي مسلم الكلام أو الكتابة فى الشريعة، ولكن عليه فقط إذا أقحم نفسه بدون علم فعليه أن يحتمل المسؤولية العملية عن ذلك».

عنه سؤال ثالث- جازح هذه المرة- هل الموقف الدفاعى الذى يحتسمى به بعض ممثلى الخطاب الدينى ضد تحليل أفكار الشافعى ونقدها هو فى الحقيقة دفاع عن الشافعى الذى انجز مشروعه الفكرى فى القرن الثانى الهجرى، وتوفى فى أوائل القرن الثالث، أم هو فى الحقيقة دفاع عن «التقليد» الذى يحتسمى باسم الإمام الشافعى بكل ما يمثل فى الضمير الإسلامى من قيمة علمية وفكرية؟.

فى طرح هذا السؤال الأخير ينكشف المستور فى بنية الخطاب الدينى، فهو خطاب يحتسمى بالتراث ويحول إلى ساتر للدفاع عن أفكاره، هو ذات الطابع «التقليدى» الذى يميل إلى «إبقاء الوضع على ما هو عليه» وذلك فى تعارض تام مع ادعاءاته السياسية. وهنا نكتشف أن الدفاع المستميت موجه للطابع النقدي للخطاب الذى يطرحه الكتاب، خاصة حين يكشف «خطوط» التقليد الخفية الممتدة من القرن الثانى- حتى القرن الخامس عشر الهجرى «النقد بمعناه» العلمى أى المسلح بمنهج تحليل الخطاب هو «العدو» الذى يريد الخطاب الدينى أن يفتاله، ولكى تسهل له عملية «الاغتيال» تلك، يقوم بعملية إضفاء قداسة على الموضوع «خطاب الشافعى» تخفى به عن أن يكون موضوعا للدرس التحليلى النقدي. لكن عملية «إضفاء القداسة» هذه يراد بها أن تغطى- فى الحقيقة- أطروحات ذلك الخطاب الدينى، وتدارى تقليديته إنهم يتصورون



ولاشك أن هذا كلام أقرب إلى الدقة والموضوعية، باستثناء هذا الجمع بين «الباحث» و«المسلم» في امتلاك حق الكلام والكتابة عن الشريعة. هذا حق الباحثين فقط، من حيث صفتهم تلك- الانشغال بالبحث وامتلاك أدواته- لا من حيث أية صفة أخرى. الشخص «المسلم» لا يحق له أن يتحدث أو يكتب لمجرد أنه مسلم والاضاعت الحدود الفاصلة بين «العلم» و«الدراسة» فضلا عن احترام التخصص الذي يبالغ فيه محمد بلتاجي، والخلط هكذا بين صفة «الباحث» وصفة «المسلم» هو بيت الداء في ثقافتنا الدينية المعاصرة حيث حدود التمايز بين «العلم» و«الوعظ» غير واضحة، إذ كل من يمارس «الوعظ» يسمى عالما، وكثير ممن يحملون القبايل علمية ويعملون في مؤسسات علمية يكتسبون شهرتهم بصفة أساسية من ممارسة «الوعظ» سواء في المساجد أو عبر أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة.

لكن حرص محمد بلتاجي على حق امتلاك التخصص يظل هاجسا مؤرقا، وأعتقد أنه هو الذي نقله للدكتور مأمون سلامة- رئيس جامعة القاهرة السابق- الذي طرح على السؤال في صيغة مربكة حين قال فجأة في سياق حوارنا حول تقرير عبد الصبور شاهين: «ما العلاقة بين قسم اللغة العربية والإمام الشافعي؟ عملكم هو دراسة اللغة والأدب فقط، فلماذا تكتب كتابا عن الإمام الشافعي؟»<sup>(١)</sup> وكان من الطبيعي أن يباغتتنا السؤال- أقصد الدكتور أحمد مرسى رئيس قسم اللغة العربية آنذاك

وأنا- ويربكنا بهذه الصيغة المفاجئة والاستنكارية في أن واحد. الدكتور مأمون سلامة أستاذ قانون وتصور أن الإمام الشافعي مجرد فقيه لا يدرسه إلا المتخصصون في الشريعة، لكن الدكتور أحمد مرسى أخذ يشرح لرئيس الجامعة بطريقة مبسطة تناسب المقام بالطبع أن شاغل قسم اللغة العربية الأساس هو تحليل «الكلام» وأن ما كتبته الإمام الشافعي، يدخل في دائرة «الكلام» الذي يهمننا تحليله، وأن هذا الشاغل يندرج تحت مفهوم علم «تحليل الخطاب» وأنه لا يتعارض مع دراسات من زوايا أخرى لنفس «الكلام» وسنعود لهذه النقطة تفصيلا بعد ذلك! يكفي هنا القول إن كلا من محمد بلتاجي ومأمون سلامة، ومن قبلهما عبد الصبور شاهين، توهموا أن الكتاب دراسة في الفقه والشريعة وذلك استنادا إلى اسم «الإمام الشافعي» في عنوان الكتاب، ولم يقرأ الثلاثة باقى العنوان، وهو مركز الدراسة وبؤرة البحث وتأسيس إيديولوجية الوسطية. هذا الدفاع عن حق امتلاك «التخصص» هو في حقيقته دفاع عن «مناطق» من التقليد يخش البعض أن ينتهكها سلاح التحليل العلمي النقدي، لأن هذا الأخير سيكشف عن «عطن» التكرار، والإعادة دون إفادة، في كثير من الكتب والبحوث التي تسمى «علمية» والتي تمنح البعض على أساسها الدرجات، والرتب. ليس الأمر إذن دفاعا عن الإمام الشافعي ولا دفاعا عن التراث، بل هو ابتزاز لمشاعر المسلمين الطيبين ليساندوا أصحاب



ودراسته وتحليله كلما امتجدت مناهج  
 واتسعت قدرة العقل الإنسانى معرفيا  
 على إدراك مالم يكن مدركا، وعلى القدرة  
 على قياس ماكان من قبل لا يوضع  
 للقياس. إن وحدة المعرفة الإنسانية،  
 واتساعها بوتائر متزايدة ومتسارعة هى  
 التى تفرض الفحص المجدد وإعادة القراءة  
 الدائمة لاكتشاف مالم يكن ممكنا كشفه  
 من قبل فى هذا التراث. وليس صحيحا  
 أنه لم يترك الأول للأخر شيئا، وقول  
 عنتره العيسى فى معلقته المشهورة.

هل غادر الشعراء من متردم .. أم هل  
 عرفت الدار بعد توهم.

إنما يتعلق بإشكالية «التعبير»  
 الشعرى، ولا علاقة له بإشكالية «التقدم»  
 الفكرى. إن المتأخر يقف على أكتاف  
 المتقدم، أي يقف على عصى الأسلاف مضافا  
 إليه وعى عصره. وهو ما يمنحه اتساعا فى  
 الرؤية لم تكن متاحة للأسلاف، استعارة  
 الوقوف على «الأكتاف» يفشى هذه  
 الفكرة، فالأعلى يتسع مجال إدراكه، -  
 ولو كان طفلا- ممن يقف على كتفيه ولو  
 كان رجلا ناضجا، إن قراءة التراث من  
 منظورات المنهجيات الحداثيتى  
 «الاحترام» الحقيقى، لأنها تفترض قدرة  
 هذا التراث على الاستمرار والتطور،  
 لكن هذه القراءة لا تقف عند حدود  
 الاحتفال و«التوقير» الزائف، بل تتجاوز  
 ذلك إلى «النقد» الذى يكشف عن ما فى  
 هذا التراث من جوانب ضعف منبعا  
 «تاريخيته» إن الدرس العلمى الحقيقى  
 يكشف «الإيجابى» كما يكشف «السلبى»  
 دون تعصب أو حمية زائفة أو تقديس  
 لفكر بشرى واجتهاد إنسانى.

المصالح فى اغتيال المنهج العلمى  
 التحليلى النقدى. والسؤال الآن، أين  
 أكثر احتراما للتراث وتوقيرا له:  
 أولئك الذين يكررونه بالبيات  
 الاختصار والتلخيص اعتمادا على  
 الشروح دون الأصول، أم أولئك الذين  
 يتصدون للأصول فهما وتحليلا  
 ونقدا؟ الإجابة واضحة، فالفرق  
 الأول لا يفعل أكثر مما يفعله الوارث  
 الكسول بما ورثه- والتسرات هو  
 ميراثنا الفكرى عن الأسلاف- لأنه  
 يكتفى باستهلاكه بالاعتماد عليه  
 اعتمادا تاما فيتناقص مع مرور  
 الزمن وتقل قيمته، ومع توالى  
 الأجيال يتناقص التراث ويتآكل  
 حتى الوصول إلى حالة «العوز»  
 و«الفقر» الفكرى والعقلى، وهذا  
 حال فكرنا الدينى الآن: أين هو من  
 حيوية تراث القرئين الثالث  
 والرابع، وأين هو من تسامحه  
 وانفتاحه على كل الثقافات السابقة.  
 إن الفارق بين الفكر الدينى الحالى  
 والفكر الدينى الكلاسيكى فى عصور  
 الازدهار- وقبل الدخول فى عصور  
 التقليد- هو الفارق بين «التقليد»  
 و«الإبداع» بين «التعصب» و«التسامح»  
 بين «الانغلاق» وضيق الأفق من جهة وبين  
 «الانفتاح» الحر الأفق من جهة أخرى  
 والفرق الثانى من الباحثين (الوارثين)  
 يتعاملون مع التراث تعامل الذى يريد أن  
 يحمى هذا التراث ويضيف إليه ولا  
 يكتفى بمجرد استهلاكه والاعتماد عليه.  
 إن هذا التسرات لا يتجدد بالتكرار  
 والتقليد، بل يتجدد بمدومه بحثه





عبدالعزیز إبراهيم علی - الیمن

مقدسة. هذه المسلمة السائدة تكشف لنا  
عن بعد الصراع الآن بين منهج «تحليل  
الخطاب» ومنهج القراءات التكرارية  
التي لا تضيف شيئاً إلى ما سبق، إن  
صراع حول «الوعي» الإسلامي الراهن:  
هل يظل كما هو أسير التردد والتكرار  
أم ينطلق إلى آفاق البحث الحر القادر  
على «فهم» التراث والتجادل معه،  
والإضافة إليه؟  
هذه هي القضية.

منذ أيام أصدرت محكمة الجيزة الابتدائية (١٩٩٤/١/٢٨) حكماً تاريخياً يرفض  
الدعوة المرفوعة من محمد صميده للتفريق بين الدكتور نصر حامد أبو زيد وزوجته  
بدعوى الارتداد المزعوم.



# نصوص

خالد عبد الرؤوف  
سمير عبد الباقي  
سهير متولى  
رضا العربى



## الخط الأفقى

خالد عبد الرؤوف

منهم أحد.. زعموا انها تستقى من دم  
البراعم الناضرة الملتفة حولها والمتهاففة  
على جوارها لمنادمتها والاحتماء  
بسلطانها. ويوما جاء الغريب، كان  
جاهلا متشككا كعادة الغرباء.

- همسوا فى أذنه: أن لاتقرب تلك  
الشجرة.. وعد الى أهلك سالما عالما،  
دمدم شيخ الدجالين: تبا لهم فلم أكن  
يوما شيخا ولا.. أن لهيب تنور مستعر  
اضرمت ثيرانه منذ الازل وبراكين  
النيران المتفجرة فى أرض سدوم لهم  
خير وبرد وسلام من فى وعطر تلك  
الشجرة.

شجرة لاتموت. فقد عشقت الازل  
واقترنت سزا بالابدية وتناثرت حولها  
الأساطير. فزعموا انها حضن الشيطان  
وأن جذورها ضاربة حتى سابغ أرض  
حيث اله اليابس والماء وعشيقته الهة  
الجمال والارتواء.

فتراهم دائما يبسملون ويكبرون  
ويستعبدون بالله عندما يمر ذكرها  
عرضا، ويتذكرون مقولة شيخ الدجالين  
عنها بأن جزءها الاخضر على وجه الارض  
هو الاورق من غطاء عرش مملكة الجن.  
الطيبون منهم يهيمسون بأن لها رطباً  
شهياً وأنها صديقة الانبياء. ولكن لم يعد





ماكس بيلج - ألمانيا

قالتا الشيخ ورحل. ولم يع الغريب.	دنياه في خطوة تدلى سرواله. لا يهم.
واستسلم متحفزا.. انخلع من غربته...	- عديا غريب. ابتعد يا غريب
تعفرت لودلوءتاه. استل خنجرا في	- نادية هامسة: أن اقترب، ادن
نصفه الأسفل وتقدم.. على البعد أصوات	منى، تشمعي. تحسسي عطري
متداخله. عديا غريب.. ابتعد يا غريب.	ورطبي لك. هيت لك. فاحتوني
تقطرت على جبينه آخر حبات التردد	واخترق جدارات وهمي. لأحتويك
والخوف، تنسم على البعد شذى لريح	وأثلك ويسري دمك في جذوري..
عنبرية. استنشق بجوارحه المتعطسة.	
واسرع.. ترك حذاءه.. لهث. اختصر	... لم يعد الغريب

القصة الفائزة بالمركز الثالث في مسابقة برنامج مجلة الثقافة العربية بإذاعة صوت العرب

العام ١٩٩٣.



# مواجه ابن عبد ربه

سمير عبد الباقي

أخواتك	نشفت برك الماويل
من سابع جد لسابع جيل	باننت زقازيقها
مسحت ريح الزمن الأغبر	من ميت سنسيل لبلاد اترذمت
أتر الحس الباقي من خطوة	زواريقها
جذك	كعب العمر اتشقق ولا بلش
على شطان النيل	دمك ريقها
على قدك شيل.	
	هدك حصو السكة
خوفك سرقتك من خوفك	وطول الليل..
هربت من خرس ظروفك	على قدك شيل..
لحظات العشق المرهونة	لانت ح تعمر
بسلامة شوفك	ولا باقى ف عبك حيل
بدلت المعنى اللى زهنته	اتسرسب من بطن كفوفك حلم



بحروفك

وراهنت عليه

قطعوا عليك اللي انكروا

معروفك كل سبيل

على قدك شيل..

ولا طالب ردك..

شيل على.. قدك..

إلزم حدهك..

جدك مفطوم على لبن النعجة

التسعة وتسعين

وما كانش بيحكم على واحدة..

وامك طول عمرها ماحلفت إلا

برحمة موسى

وحلاوة يوسف فى الأيام

الشدة..

ماتت تحلم بالزيتون والتين..

وبطور سينين..

إيه اللي فى يدك

غير إنك تقبل وبغاية الحرية

بالرب الواحد

والدين الواحد

والسيد الواحد..

اللى لوزمك سمعك.. ح

يهودك

يهديك

تصبح ضمن عبده ومواليه

يتحقق وعدك..

إيه اللي ج يطلع من يدك..

شيل على قدك..

كشف مباحث أمن الدولة

اتلخفن وياكشوف البركة..

اختلط الحابل فى النابل من

أول جولة..

عفن عيش سنك ماخمرش

اللبن الرايب ماخمرش فى

جيشك

ماضربش.

رفعوا على أول ناصية رايات

استسلام جيشك

مسكوك من لقمة عيشك

لاقوة لاحول

عدوك على قسب القلعة

استولى..

فات لك عتب التواريخ

والآثار

واخذها مقاوله

أنهى العركة بضحكة مانهش

عليك

حجر الحزن تراب يا حسين

جبال الكحل ماح تردش ضى

العين

النفط ماهوش محتاج

لفتيلة..

وقتيل الحب فى عرف الشرطة

قتيل



الجحش ماهوش خلفه خيل  
راح تقنع مين  
طول عمره الصبر ماكانش  
جميل  
وغراب البين الأسطى طول  
عمره دليل  
فى الزفة وفى الورطة..  
طول عمرك صاحب آه..  
صاحب هم ثقيل  
ماها جرتش من نخل ياسين  
للبحر أو نطة

إعقلها ياابن الناس..  
خريطة الشرق الأوسط  
رسمتها القوات المشتركة  
على قهوة أم نبيل  
حيث تلقى الخبير مهموم  
بالحلف الثورى..

وزعيم الرابطة الشعبية  
مرتّبها مع المحضر..  
والفدائيين اتقاتلوا على لون  
البوستر

والشعرا المخاليل الفجر  
بتبيع الاحساس بحماس  
حتى ابوعمار كان فى السر  
مع التجار يتباس..  
إحسبها ياابن الناس..  
الفلاح ماعادشى بييمسك  
فاس..

والعمال اللي ف بالى وبالك

ربوا ف بير السلم زغاليل..  
وبيفطروا أنشوجه ومياس..  
رشقوا على قزاز البوتيكاات  
الفكرية  
شخاليل الثورة نحاس..  
حتى خليل ماطلعش خليل  
ميزان الشعر اختل..  
الأرض الوقتى مابتطيقش  
المواويل..

الأرض اللي سقاها الدم زمان  
شربت خل..  
هزيمة ح تعدى زى كثير  
غيرها وتفوت..  
ماتشيلش رمالها هموم  
الموت..

شبعث أمجاد أسياد  
أعياد رقص وقوت  
تراتيل توراها انجيل قرآن  
تلمود

وهبت نفسها من هوجة موسى  
لكل عزيز

تتحجب طول اليوم..  
وبطول الليل سهرانه ترقص  
سكرانه

تربتيز  
وقعت فى المكتوب المحسوب  
المعتل

دوبها عشق ف أرابيز المحتل..  
ويعوض ريك دم الشهدا.  
ودموع العواجيز..



« إلى أمي.. انحناءة عجز أمام مطاياها.. »

## مكنة خياطة

سهير متولى

بتبل دموعك خشب الطاره  
 وخبر الرسومات.  
 هربانه الذكرى لحتة بعيد،  
 وصغير قلبى اللى ماساعشى  
 رعشة خوفك والغطا-ف  
 الليل.  
 مكنة خياطة..  
 باقية تشهد ع الزمان المنقضى  
 فسرت لى  
 ليه مابين قلبى وكفك كل  
 اسرار الغنا  
 الكف دى..  
 انا شفتها..

وتكتك مكنه ف صمت الليل  
 والناس نايمين  
 محنيه الدمعه اللى ف عينى  
 وانا بسمع تنهيدة وحده،  
 وكلام ملضوم ف الإبره بينقش  
 فستانى  
 ف لياالى العيد اللى انكسفت  
 من حنية ضهرك ع المكنه.  
 كان بينى وبينك صمت وليل  
 وماكونتش بفهم سر غناكى  
 المتشيك  
 بالدعا والخيط  
 ولاكونتش بعرف ليه اوقات



لما المقص طبع دواير ع  
الصوابع

وانضط

لما ورمتم البروده

لما كانت تلضم الإبرة تخيب  
منها

لما كانت «بالمأزوره» تلف على  
وسط البنات

أو تجس حدودى وأنا سخنه  
ساعات.

لسه فاكراه فرحتك..

لسه فاكراه ازاي بتنسى  
ضهرى المقطوم

وتنهى نقشتك

(انت نقشتى ع الهدوم

وأنا نقشتك جواقلى للأبد).

رغم انى كنت صغيرة

فاكره ارتعاش صوتك

وأنا راكعة على ركبى وبسند  
ع الخشب

انت بتحكى وتنطبع كل  
الصور

بعنيا أشوفك واقفة ع الجسر  
الخشب

تشبط عنيكى ف كتف من بين  
البنادق

التفت..

- واخدينه منين ١٩  
ندهه تتوه والبوكس ع السكه

رمح

كم ليل وشمس وعيد رحل

واللى رحل...

وأخذ معاه ضحكاه وفرحه وليل  
دفا

خمس سنين اتطوروا

بينك وبينه السلك شايك

والحديد قضباناه ساقعه  
وضيقه

والعالم الواسع ف عينك

خرم ابره بينقل

مجهول يابكره...

ومايعه يا حروف الكلام.

لو تعرفوا..

ازاي يكون السجن سجن.

ف وسط أهلك والجيران

شال الزمان

حط الزمان

انت الامان

انت اللى حارسه ف قلبى كل

البوابات

واسمع لصوتك..

التقينى كبرت من قبل

الأوان.



# هجرة الجهات

رضا يوسف العربى

## صباح الصرخات

ليكتس الهواء القديم  
الصرخات الجديدة  
موقنا أن الذكرى لن تموت  
على - حتى أحفظها  
من  
أظلاف الأيام -  
أن أذهب للبحر وأحسن  
تمليحها  
لأحفظها  
في تابوت الروح  
حيث

علي ، عندما أصبح في  
الصباح الأخير  
أن أرسل رأسي  
وأترك قدمي تمحوان الغبار  
عن خطي  
لن تنسى في شوارع الذاكرة  
على أن أنفض الوسادة  
من أحلامها وهلاوسها  
سأفتح النافذة واسعة





احمد مرسي - مصر



نجتمع كل مساء  
لنلوث الليل بخليط التواريخ  
والآلام

## جهات

صلاة طويلة طويلة  
من أجل ليلى  
وخراب الأمكنة  
صلاة طويلة طويلة  
للطفولة  
التي تشيخ في الرحيل  
قداس جنائزى  
للأوراق التي تهوى  
على شاطئ الموت  
الشاطئ الذى  
لا يحد البحر  
ولا يشرب الدموع  
الدموع التي  
لم تعد كافية  
لتبيل الهواء  
الهواء الذى  
لم يعد قادراً  
أن يتمتع الاختناق  
الاختناق الذى  
مجز طويلاً عن  
مصادقة  
الموت  
الموت الذى  
يدق بابى كل يوم

ويهرب  
بابى الذى  
أفتحه واسعا  
واسعا كى لا  
تموت نافذتى  
نافذتى التي  
لم تسرب الجدران  
فبقيت قبراً  
القبر الذى  
لا يسمح بخطى  
أخرى  
بينما  
يتسع كصحراء  
الصحراء التي  
تمتد  
كمواء شاسع  
شاسع  
وليس ثم وجه ليلى  
ولا شبيه لها  
وصراخي شاسع  
شاسع  
كمطبخها  
ملء السماوات  
وحريقه شاسع  
شاسع  
ملء الارض  
لا اللهب يحرقنى  
ولا يخطف بالابصار  
كأن كل الجهات ليلى  
وغيابها



«الهرم» الأسنة	شاسع شاسع
ولا «الهرم» تضاريس حتى يتضح «١٢ شارع	يا جناز الموسيقى التي
اسكندرية***	تُعلق روجي تحت
حيث الفئران تقرض الليل على أوركسترا	مطر مايو فلا يغسلها
فزاعة «الموسكى» أه كم شاسع هذا التيه	ولا يفرقتها
وكم طويلة الآهة بلاصدي	

### تيه

هجرة	«مايو» يامايو القديم القديم!
كبستان ترحل أشجاره ضميني ضمة قوية الى صدرك	خمسة وعشرون «مايو» تزرع في الروح سكاكينها وفي الجسد المحطم
البيهي واتركي قلبينا لحظة	تجاعيد الذكرى وتعلق الشوارع في فئارة التيه
لرحيل أقصر من وداع وأطول من آهة وأعظم من موت	ليس الالم كافيا للدورة الشهرية وانقطاع الرئتين في «محمد علي» ولا الورق كافيا ليبعثر العاصفة في
(*) أسماء لشوارع من القاهرة، والجيزة	«جمال عبد الناصر»**
(**) مدرسة عمل بها	ولا «مايو» يمر
(***) عنوان سكني بالهرم	حتى يطفو الصيف على بركة



# الديوان الصغير

يوم  
من هذا  
الزمان

مسرحية  
جديدة

سعد الله  
ونوس



المؤلف كان صياحا غائما وباردا كان صياحا ككل صياحات  
 أوائل الشتاء، وكانت الساعات تدور، قرعت المدارس أجراس  
 الدخول، وفتحت الحكومة أبواب وزاراتها ودوائرها الظاهرة  
 والعلنية، وكانت الساعات تدور، انتشرت في أوصال المدينة  
 صياحات الباعة المتجولين، وضراعات المتسولين، وتللات من واجبات  
 المتاجر الأتوار والبضائع، وكانت الساعات تدور، ترادفت في  
 الشوارع ارتحال السيارات، وتزاحمت على الأرصفة ارتحال المشاة  
 وكانت الأشجار الهزيلة والمتيامدة تنثر أوراقها الصفراء تحت  
 الأقدام الشاردة، كان صياحا غائما وباردا كان صياحا ككل  
 صياحات أوائل الشتاء، وكانت الساعات تدور...



## المشهد الأول

وارتفاع الضغط. ستقتلى هذه العصابة  
من بنات إبليس ولكن من هن وكيف  
اعترفن؟

فاروق: أرجو أن تتمالك أعصابك  
ماسأقصه عليك غاية في البذاءة  
والشناعة.

المدير: هات مالديك.. هذه المدرسة  
هي مدرسة إبليس وستنصف بمنى  
قبل أوانه.

فاروق: المدجنة في مكان آخر، ولكن  
البيوخ نفقس هنا. ياقاطر السموات  
والأرض. ينتفض بدنى كلما تذكرت  
ما حدث.

المدير: كنت أعلم أن هناك أصابع  
خارجية. من هن وكيف اعترفن؟

فاروق: حين دخلت الصف كان ثمة  
صياح وفوضى. ياقاطر السموات  
والأرض. رأيت ميسون القاضي وهيفاء

منعلا تتصاربان وسط هرج الفتيات  
وصراخهن الدامر كان الصف مقلوبا  
حالته سافلة. أحسيت أني أدخل سوق

الزعارة لأصفا في مدرسة. صرخت فلم  
تستجب إلا بضع فتيات جالس على  
مقاعدهن. واستمر العراك والهرج.

فرقت بينهما بصعوبة، لكنهما اصطلتا  
التدافع والسباب، ولكل منهما زهرة  
تشبه أزرها. ياقاطر السموات والأرض.

اعترف ماذا كانت تقول هيفاء؟  
المدير: أمي التي اعترفت.

فاروق: اعترفت، وكشفت الستير  
من فضيحة مزوعة.

المدير: أرجوك أوصلي التي لب  
القضية.

(غرفة الإدارة في مدرسة  
ثانوية. مدير المدرسة سيد  
العزيز. بدين ومتوتر. يقتحم  
المعلم فاروق باب الإدارة كأنه  
عاصفة. المعلم فاروق شاب أثيق  
تدل سلامحه على حدة في المزاج،  
هلقت في صدر الغرفة صورة  
لوثيس الدولة وهو في لباس  
جنرال عسكري.)

فاروق: أمر مزيع. يا حضرة المدير.  
يجب أن تفتح تحقيقا على الفور.

المدير: هل مررت بالمزاحيض؟  
فاروق: انتقلت المزاحيض إلى  
الصفوف.

المدير: أنا مريض ولا أحتمل هذه  
الفضاضات. هناك كتابات في الصفوف  
أيضا.

فاروق: بل أقوال سريضة  
واعترافات مزوعة. ياقاطر السموات  
والأرض.

ما سمعته إنزل كيانى. أطلب  
يا حضرة المدير أن تبدأ التحقيق على  
الفور.

المدير: من البس تجرات واعترفت؟  
من الماخلة؟

فاروق: اعترافات مطبقة تراشع  
بها لون حياء ودون وجل. ياقاطر  
السموات والأرض. من يتحيل أن

الاحتلال وصل هذا الحد  
المدير: أنا مريض. عندي سكري.



فاروق: كانت هيفاء تصيح في وجه ابنة القاضي ياميسون يا قزاة الست قدوى.. يا فاطم السبعوات والأرض... نعم كانت هيفاء تتهم ميسون بأنها قزاة الست قدوى.. وأنها أغوت لها عدة طالبات، كانت حنان الزمر آخرهن وتبينت أن حنان التورية والهائبة تخفى في إهابها مرة شرسة. فجمعت على هيفاء وأنشبت أظفارها في وجهها.. وكانت هيفاء تقول يا مستهتر هيفى... لو كان فيك عرق جمال لذرت البنت قبلنا، ولكن ما لعنمل بيت الست قدوى لا تدخله كرموبة مثلك. اعترفت باحضرة المدير أن دى فار، وأن حالة من الهستيريا تبسطنى لا أدري ماذا فعلت.. لعلى لطمت الفتاتين معاً أو لعل صراخى أزعجهن. وحين هذا الصبح، أدت أن أعيرك المريد، لكن ميسون قالت هادئة: خير لنا جميعاً ألا نصرف فى الأسئلة يا أستاذ.

المدير: (هزوا) أرهقنى بالحكايات العريضة ولم تصل بى إلى الجوهرى.

فاروق: ألا تجد صاروويتك لك جوهرية؟

المدير: والكتابات، ماذا قلن عن الكتابات؟

فاروق: ما قيمه الكتابات والأعترافات صريحة.

المدير: بدأ الألم فى مؤخرة رأسى ولكن من يبالى؟ الكتابات هى القضية الحقيقية.

فاروق: أبة كتابات، أتريد باحضرة المدير اعترافات مكتوبة؟ المدير: وأين فانت لاتعلم شيئاً.

فاروق: ألا يكفى ما علمت؟

المدير: هذا الصباح اكتشفنا كتابات جديدة فى المراهيضى أنا رجل مريض ولن يدعونى أصل إلى تقاعدى بسلام.

فاروق: لدينا الآن ما هو أخطر من الجبال التى تكتب فى المراهيضى.

المدير: ما كتب هو القضية، وهو الخطر الفعلى لم يقولوا لك إذن، إنها كتابات سياسية وفيها شتائم طوال الز... (يثلث حوله خائفاً وحذراً) فعلاً إن هلاك الإنسان بين فكيه، هل فهمت الآن فى أى ورطة نحن؟ يريدون أن يوقعوا بى، وأنا مريض لا أتحصل هذه الهزات، أنتظر أن تساعدونى جميعاً. ينبغي أن تتحرى بحدوث الشفرة التى ينفذ عنها هذا الفساد.

فاروق: ما يهب من بيت الست قدوى هو الفساد باحضرة المدير والشفرة التى ينفذ منها بدأت تنكشف. المدير: أرجوك لا تثقلها على رأسى، يكتفى ما أت فيه.

فاروق: يا فاطم السبعوات والأرض... يمكن أن تشبهك هذه الخريشات الصبيانية عن الوقائع الفاضحة التى ذكرتها لك.

المدير: خريشات صبيانية، اتسميها خريشات صبيانية، فنت لك إنهم يشتمون إلى اسمع يا أستاذ فاروق، ربما كان لك ظهر حميك، أما أنا فلا ظهر لى إلا سنوات خدمتى الطويلة.

فاروق: لا ظهر ولا بطن، ولكن فى



أعناقنا أمانة وواجب.

المديرة: ماذا ترائى أفعل.. أكل خزا، أم أؤدى الأمانة والواجب.. الخ.. رأسى.. أوصائى الطبيب أن أتعاشى التوترو، لو أن جنباه مكانى، هل يستطيع أن يتحاشى التوترو، يافاروق أنت أستاذ مشهور له بالكفاءة وأى مدرسة تعلم فيها هى الرابعة، ولكن اسمع لى أن أقول لك وأنا بمثابة والدك، إن خبرتك العملية هزيلة، أتعرف لماذا احتفظت بمنصبى كل هذه السنوات، وأؤكد لك أن الذين يتربصون بى كثيرون الآن، ونحن نتبادل الحديث، هناك من يبيع الثقاير، ويطيرها إلى مختلف الجهات، إنى رجل مريض وليس حولى من يرحم، لقد احتفظت بمنصبى كل هذه السنوات لأتى أعرف واجبى وأؤديه بأمانته وواجبى الفعلى هو أن أحمى المدرسة من جرثومة السياسة، وأن أرى الطلاب على الولاء والطاعة.

فاروق: وواجبك كمعلم ومرب وقودة.

المديرة: قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا وهلم جرا وهلم جرا.. أما قلت لك ما زالت تعيش فى عالم من المثل والأفكار الملوثة، هذا جميل ولكن الواقع مختلف، من ييبالى اليوم بالمعلم، فقد التقدير وصارت مكانته فى المجتمع هزلية، حين أمر على البقال، أحسن رنة السخرية فى صوته وهو يقول أهلا بالاستاذ، وأنا لا ألومه، كيف ألومه والاستاذ المحترم لم يستطع منذ عام أن يعلق حسابه عند البقال، كل شهر يبقى مبلغ يدور إلى الشهر التالي، هذا هو

حال المعلم، انحط شأنه، وتدهورت مكانته، إنه يتخبط فى القاع كى يظل مستورا، وثادرا ما يجد السترة إلا فى الموت.. وأنا فوق أمراضى تتواتر على المشاكل كى تقصف عمرى.. بالاستاذ فاروق.. أتعلم لماذا صنفوا مدرستا بين المدارس النموذجية.. قد تظن أن السبب هو نسبة النجاح التى حققناها فى الثانوية العامة.. لا.. لا أحد يهتم بنسبة النجاح، باختصار.. أننا مدرسة نموذجية لأى أمير فى أداء واجبى بين العابر والجوهرى.

فاروق: مهما قلت يا حضرة المدير، ومهما ساءت أحوال المعلمين، فإن حماية الأخلاق مسؤوليتنا، يافاطر السموات والأرض.. أنقف مكتوفى الأيدى، ونحن نرى الانحلال يتفشى بين طلابنا، المدير: يافاطر السموات والأرض.. هل ترائى أقف مكتوف اليدين.. هذه المباحكة ستصيب لى الجلطة مادمت تشهد بالعديث عن الأخلاق والانحلال الخلقى، هل تستطيع أن تخبرنى ماهى أم الفضائل فى زماننا؟

فاروق: أعرف ماهى الفضائل التى ينبغى أن تتحلى بها الأجيال، ولايهمنى ترتيبها.

المديرة: لا.. إن ترتيبها مهم جدا وأحمد الله أنى لست من الواشين ولا أضر زملاى، أن أم الفضائل بالاستاذ فاروق هى محبة (يشير إلى الصورة) والولاء.. أما مايرثكه المراء بعد ذلك فلا يعد إلا من الهنات الهيئات.

فاروق: اعترف يا حضرة المدير أرى



طالبة... كمن يبحث عن إبرة في كومة  
قش لا.. الأجزاء الثانی أكثر نجاعة  
ثریا: أن تجمع الدفاتر؟  
المدير: كل الدفاتر.. بلا استثناء  
وسأطلب خبير خطوط، هل أقبلك  
مسرح الجريمة؟ أعنى المرحاض  
ثریا: الأفعال مغلوقة كما تعرف  
لهذا قررت واحدة لجراسته ومراقبة  
المكان.

المدير: أهى موثوقة؟  
ثریا: لولا ثقتی بها مأكلفتها  
المدير: يتبقى إصلاح الأفعال  
وتنظيف المراحيض من يعرفها قد  
يزورنا مسئولون ولكن هذا يحتاج إلى  
همة إلى تعبئة غرامة مثلا بفعل  
الدرسون

ثریا: إنهم يتبادلون الوشوشات  
المدير: هم يتبادلون الوشوشات  
وأنا أتراقص في المقلاة.  
ثریا: إذا أردت رأيي ياخضر  
المدير: اللامبالاة هي مثل هذه المواقف  
نوع من التواطؤ.

المدير: هذه فطنة مدهشة ياأخسة  
ثریا: نعم. إنه تواطؤ، وللتواطؤ ثمن  
ثریا: حين كنت أجمع معلوماتي  
تطرت المدرسة سلوى، وظهرت التي  
نظرة فيها إزدراء وشهامة.

المدير: تلك الماثوثة، سأشير إلى  
تطرتها في التقرير (تلفت إلى هاروق)  
ثم يستدرك مزتيكا) أعنى في السجل  
لأنك أن هناك بعض الشامتین إنها  
مكيده مديرة بليلى، ولأنها لم تحدث إلا  
هذا العام. ومرتين خلال فصل واحد.

لم أهتم يوما بالسياسة، ولأنك أنك  
أقدر متى على معرفة سبلها  
ومقتضياتها، ومادمت تقول أن تلك هي  
أم الفضائل، فلا ريب أنها كذلك. ولكن  
يمكنك أن تشنقني قبل أن أوافق على  
أن الدعارة من الهنات الهيئات. يافاطر  
السموات والأرض.. كيف يمكن أن تكون  
الدعارة مجردة هنة وهينة أيضا!

(يطرق الباب)  
المدير: أرجوك. أجل لي هذا الجد  
العقيم. تفضل. (تدخل ثریا وهي  
موجهة في المدرسة)

ثریا: أخيرا استطعت أن أحصى  
كل الطالبات اللواتي دخلن المراحيض  
هذا الصباح، وهذه هي القائمة.  
المدير: (يستعرض القائمة) ماهذا؟  
مائة وسبع عشرة طالبة. إني مريض  
وهذه المحنة ستقصر أيامي.  
ثریا: لأقدر الله. ربما كان العدد  
أكبر، ولكن لم أسجل إلا من تأكدت أنها  
دخلت المرحاض.

المدير: ويمكن أن يكون العدد أكبر  
هل يجبن للدراسة أم لقضاء الحاجات؟  
إن المراحيض العامة هي السوق  
الرئيسية لا يدخلها طوال النهار، مثل  
هذا العبد. لأنك أن هناك خطأ أو  
تضليلا مقصودا هؤلاء الجنيات يخلل  
الشیطان نفسه.

ثریا: ياخضر المدير ليست بنت  
البارجة ولا أخدم بسهولة. تحريرت أقصى  
الدقة قبل أن أسجل الأسماء.

المدير: لا أقصد الإساءة، ولكن ماذا  
تريدین أن أعمل بهذه القائمة. كيف  
أجد الفاعلة بين مائة وسبع عشرة



أريد همته يا أنسة ثريا. اجتمعى الدفاتر وتحرقى كل ما يمكن أن يرشد إلى الجرم.

ثرىا: أنا جاهزة يا حضرة المدير. ولكن ليتك تكلف من يساعدنى.

المدير: مارايك يا أستاذ فاروق؟ لن نخل على وعلى الوطن بهذه الخدمة.

فاروق: (مرتبكة) أفضل أن تنهى موضوعنا أولا.

المدير: ألم ننه الموضوع. فاروق: لم تنه شيئا بعد.

المدير: اللهم اللهم ألمنى طول البال.. طيب اذهبى يا أنسة ثرىا، وسألتضم اليك شخصيا. أه.. هذا الألم فى حلقى ججمتى.

ثرىا: لدى ملاحظة صغيرة قبل أن اذهب. مائحن فيه يقتضى أقصى التركيز. ولذا أرجو الأستاذ فاروق أن يقضى الطرف عما حدث فى صفه.

فاروق: أتعرفين ما حدث فى الشف؟

ثرىا: مهمتى أن أعرف كل ما يحدث. ورغم انشغالى اليوم، وجدت الوقت كى أعرف.

المدير: أنه خط كبير أن تعمل معى موجهة مثلك.

فاروق: ومع هذا، تطالبين منى أن أغض الطرف، يا فاطمة السموات والأرض.. إنى لأفهم.

ثرىا: من فتياك فاضحات، ولاؤهن لا تشبه شائبة. وأياؤهن لهم مراكز ونفوذ.

فاروق: ماذا تعنى المراكز، وماذا يعنى الولاء، المتصلة تتعلق بالشرف

ومستقبل المدرسة.

ثرىا: قلت مالى.. والسيد المدير يستطيع أن يقدرك الامور أفضل منى سأذهب الآن.

المدير: نعم. اذهبى، وسألتضم إليك عما قليل.

ثرىا: شكرا يا حضرة المدير. (تخرج)

المدير: أرايت يا أستاذ فاروق كيف توزن المسائل.

فاروق: لم أر إلا إصرارا على لفظة الموضوع رغم خطورته. ماذا تعنى المراكز ونفوذها، أنخون ضمائرنا لأن أب هذه الفتاة أو تلك موظف مسؤول. أيرضى هؤلاء الآباء أن تكون بناتهم.. وأضل من لفظ الكلمة!

المدير: اللهم اللهم طول البال.. رأسى! أين وضعت علية الدواء! هذه ثالث حبة اتناولها اليوم. كنت أعلم أنك مستقيم، وأك فلتة فى الرياضيات. ولكننى لم أكن أعرف أنك عنيد ومناحك الى هذا الحد.

فاروق: إنى عتيد لأنى مصموق يا حضرة المدير. ما تكشف أمامى شنيع. وتجاهله أشنع.

المدير: يا أستاذ فاروق، لا يخلو الشجار من شتائم وبذاءات.

فاروق: يا فاطمة السموات والأرض.. يبدو أنك لم تستوعب يا حضرة المدير مارويته لك!

المدير: ولماذا لا تقول إنى غيبى ودماغى سفيك! ما كان يتقصنى اليوم إلا لجأجتك يا أستاذ فاروق!



فاروق: معاذ الله... ولكن لعلك لم  
تفتحه. تبادلته البنات تهمة الدمار.  
ويبدو أن بعضهن يشرد على بيت  
الست قدوى.

المدير: لا يعنيكى.. ولا يدخل فى  
نطاق عملى ما يحدث خارج المدرسة. ألا  
ترى أن لدينا فى المدرسة مشاكل كافية  
وواقية.

فاروق: يافاطر السموات  
والأرض... الاتعنيك حماية الطالبات من  
الانزلاق الى الدمار.. إن بيت الست  
قدوى يمد أروقته داخل المدرسة، إنه  
يقصمنا ويهدمنا من الداخل.

المدير: يخيل إلى أن لديك لوثه  
اسمها الست قدوى.

فاروق: ألا ينبغي أن تكون لدينا  
جميعا هذه اللوثه.. من جهل ما يحدث  
فى بيتها.. إن حياتي الاجتماعية خبيثة  
من البيت الى المدرسة. ومع هذا لا أجهل  
ما جرى لديها.. بيتها لا يخفى أسرارها.  
ونحن نضطرم بزبائنها.. وسياواتهم  
القذمة فى الليل وفى النهار.  
وهنا.. هنا فى المدرسة.. كم تحدث  
المدرسون عن البيت وخطره على الحى.  
حتى أنت.. إذا لم تطفى الذاكرة سمعتك  
تستذكر ممارسة الرذيلة بهذه الغلاية.

المدير: الأكثر أذى تناولت الست  
قدوى بسوء.. لا سيما بعد أن تعرفت  
عليها.. أعوذ بالله.. هاتمن نشرن  
كالعجائز.. وكأن ليس لدى ما فعله.

فاروق: يافاطر السموات  
والأرض.. هل قلت يا حضرة المدير أنك  
تعرفت عليها.  
المدير: نعم.. تعرفت عليها.. وهى

امرأة كريمة وخدمية.

فاروق: هل تدافع عنها أيضا؟

المدير: لأدعى عما أذاعوا.. ألا تفهم  
لدى الآن ما هو أخطر وأهم.

فاروق: أى أنك لن تتخذ أى إجراء.  
المدير: (متأنفا) طيب.. أعطى  
أسماء الطالبات.. وسأوجه إليهن  
توبيخا خطيا.

فاروق: أهذا كل شئ؟

المدير: ماذا تريد إذن؟

فاروق: أن تباشر تحقيقا فوريا  
لمعرفة أبعاد المسألة.

المدير: قلت لك ألف مرة.. إننى أحقق  
فيما هو أهم.. أخ.. رأسى.. أسمع  
يا أستاذ فاروق.. لقد أتيت وأجيتك  
وأخبرتني بما حدث فى الصف والآن ناع  
الامر لى وعد إلى دروسك.

فاروق: لا أستطيع أن أذع هذا الأمر  
إذا لم أؤكد أن تحقيقا سيجرى.

المدير: أسمع.. يا بيتى.. نصيحتى  
أخشى الأمر وعد إلى دروسك.

فاروق: لن أسمع نصيحتك.. ولن  
إنسى الأمر.. يافاطر السموات والأرض..  
طالبات يمارسن الدعاة.. وتقول لى  
أنس الأمر.

المدير: إننا نحقق فى قضية أخطر  
واللامبالاة هى نوع من التواطؤ.

فاروق: هل تهدينى؟

المدير: بل أنهلك إلى المزالق التى  
يدفعك إليها العناد.

فاروق: إنى مجبر على متابعة هذا  
الموضوع.

المدير: تابعه إذن خارج المدرسة.



فاروق: ليكن، لابد أن يكون في هذا الحى من تشور حميته، ويقف في وجه هذا الانحلال المرعب.

المدير: من سلطك على.. واليوم بالذات! اذهب وفتش عن رجل الجمية، اذهب إلى الشيخ متولى إذا شئت.. ولكن أقول لك بأبوة.. لا تثر ضيوضا لا تعترف مما تسفر، ولا توغل كثيرا في قصص هذا الأمر.

فاروق: ماذا تعنى؟

المدير: لا أعنى شيئا، رغم عنادك أحاول أن أجنيك الآن.

فاروق: تجيشى الآنى.. أم تحاول التستر على الست فدوى

المدير: أخرج.. صيغت.. وقضى.. وعزفت التحقيق فى قضية مصيرية وتاريخية أخرج وتخطيط فى هذا الدرب الأحمر كما يظن لك.  
(تقر على الباب)

المدير: تفصيل.. أما أثبت فإستبداد فاروق فلا داعى لبقائك.

فاروق: سيأمرنى وسأتابع هذا الأمر وحيدى

(تندفع إلى الغرفة الأنسة ثريا وسعها الطالبة منى زيدان)

ثريا: وجدت لك شيئا مثيرا يا حضرة المدير

المدير: هل عرفت الفاعلة؟

ثريا: بدانا بمسك الضبط.. أنظر ماذا تقر الأنسة منى

المدير: ماهذا؟

ثريا: كتاب طبايع الامتيداد المدير: طبايع الاستبداد.. ماذا يفعل هذا الكتاب فى مدرستى.. منذ

سنوات منعنا تداوله، وأتلفنا كل النسخ الموجودة فى مكتبة المدرسة.

ثريا: تقول الأنسة منى أنها جاءت به من مكتبة أبيها.

المدير: ولماذا تأتى به إلى المدرسة من أين تطلع علينا هذه العفاريات! ومن أين تأتىنا هذه الفضائح!

ثريا: أعتقد أن الفضيحة واحدة، لكنها أكثر تشعبا مما قدرنا.

المدير: أيتها الفتاة.. أتعرفين ماذا تقرأين؟

منى: أنى أقرأ كتابا لواحد من أعلام النهضة الغربية، اسمه عيد الرحمن الكواكبي.

المدير: هكذا.. وتجروين على شون ذلك بالغ الملائن.. ماذا يجزى فى هذه المدرسة! ألا تعلمين أن اليهود البائسة

هى التى سمته علما من أعلام النهضة! أما فى هذا العهد المبارك فقد تكشف

المستور، وعرفنا من هو عيد الرحمن الكواكبي.. رجل مشبوه فى صلاته

وكتاباتة، احترف التحريض وزعزعة الاستقرار.. وهذا الكتاب الموثور يخلل

بالكمائم والثوريات الهائلة.

ثريا: وانتظر يا حضرة المدير الفقرات التى وضعت الأنسة منى تحتها

خطوطا حمراء

المدير: (يقلب الكتاب ويقرأ) الحاكم المطلق مستبد.. ويعلم من نفسه أن

الغاصب المعتدى، فيضع كعب رجليه على أفواه الملايين من الناس يسبها عن

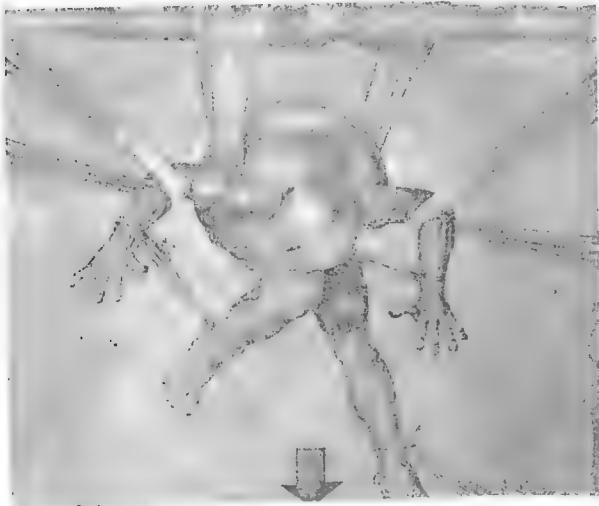
المطلق بالحق، والتداعى لمطالبتة

المستبد عدو الحق، عدو الحرية ومقاتلها.



فأروى (كمن يستيقظ) أه.. حقاً..  
 يافاطر السمسموات والأرض.. إنني  
 منصرف (يخرج)  
 المدير: يافاطر السمسموات والأرض..  
 سأذكر في التقرير لامبالاةك.  
 ثريا: تعبدت الإشارة أمامه إلى  
 العلاقة بين اللامبالاة والتواطؤ.  
 المدير: كاتب ملاحظة ثابتة يا أنسة  
 ثريا.. والآن أبدأ في تسجيل المحضر.  
 (يتخذ المشهد هيئة معككة تحقيق)  
 فيما تتلاشى الإضاءة)

المستبد يود أن تكون رعيتك كالغتم نورا  
 وطاعة، وكالكلاب تدللاً وتعلقاً، أعود  
 بالله.. أه.. داسي.. هذه أقوال قديمة..  
 كلها تحريش وفتنه (يرمى الكتاب على  
 الطاولة وكان لسبعة أصابع يده) أعود  
 بالله.. إذن هذه هي الممارسات الملغومة  
 التي استهوتك يا فتاة! إقتحي التحقيق  
 يا أنسة ثريا.. لا... لن تتحول مدرستني  
 إلى وكر للمعارضين والخوثة، وستوون  
 شدتي في هذه المسائل.. ولكن ما أبقاك  
 يا سيد فأروى! لماذا تلكأت في  
 الانصراف؟



سامي محمد أحمد - الكويت



### المؤلف: وكانت الساعات تدور.

خرج فاروق من المدرسة، وكأنه يفر من بناء يتصدع، كان مشوش  
الذهن، ولكنه كان مصمما على متابعة هذه القضية. ناضجات  
وللاوهن مؤكدا. المستبد عدو الحق. عبد الرحمن الكواكبي. ألم يكن  
يدرس على أبنائهم! لو لم يكن ممنوعا لأعاد قراءته.. فى الشارع انتبه  
إلى انحلال ربطة عنقه، وتجمع قميصه. توقف لحظة. سوى ربطة  
العنق. ومد القميص، وغمرته عذوبة دافئة.. هذا الصباح قالت له:  
اشتريت لك هدية، ثم أخرجت من علبة كرتونية أنيقة قميصا وربطة  
عنق غالية. احتج. ولامها على الاسراف. إلا أن موجة من الحب والزهو  
كانت تغمره، ساعدته فى ارتدائهما مدت طيات القميص. وسوت  
الربطة. ثم أبعدته بطرف يدها، وتأملت به فرح. يالله.. ما أجمل فرحها.  
وود أن يعود إلى البيت. انعطف إلى الشارع الرئيسى، وتناهت إلى  
أذنيه تلاوة من القرآن الكريم. أخذت تعلو تدريجيا. توقف المارة على  
رصيفى الشارع. كانت عربية دفن الموتى تتقدم ببطء وخلفها رتل من  
السيارات والبولوات. سمع المارة يترحمون على الميت. ومن ترتيل  
المقرئ الذى تصحبه المكبرات. التقطتفا من الآيات. خلق الإنسان  
من عجل، ساوريكم آياتى فلا تستعجلون.. قاضت نفسه بالرهبة.  
وود لو يعود إلى البيت. ولكن عنادا غريبا كان يسوق خطواته  
ويشجه به إلى الجامع.





احمد مرسي - مصر



## المشهد الثاني

(الشيخ متولى يتصندر أحد أروقة الجامع وإلى جواره مديع يسجل له برنامج اليومى أثناء التسجيل يدخل فاروق حاملا حذاءه بيده ويجلس قريبا منهما)..

المديع: وجاءت رسالة من الأخ ابراهيم العجان يقول فيها أنه أعسر، وهو يسأل عن آداب الاستنجاء والدخول الى الخلاه، وعما اذا كانت هذه الآداب تتغير اذا كان الرجل أعسر..

الشيخ متولى: بسم الله الرحمن الرحيم. الاستنجاء هو إزالة النجاسة أو تخفيفها من مخرج البول أو الغائط. وحكمه الوجوب، وهو يجوز أن يتم بالماء، كما يجوز بكل جامد خشن يمكن أن يزيل النجاسة كالحجر ونحو ذلك. والأفضل أن يستعمل الماء أولا بالحجر، ثم يستعمل الماء، لأن الحجر يزيل عين النجاسة، والماء بعده يزيل أثرها دون أن يخالطها، وإن اقتصر على أحدهما فالماء أفضل، لأنه يزيل العين والأثر بخلاف غيره. وإن اقتصر على الحجر ونحوه، فيشترط أن يكون المستعمل جافا، وأن يستعمل قبل أن يجف الخارج من القيل أو الدبر، ولا يجاوز الخارج صفحة الإلية أو حشفة الذكر وما يقابلها من مخرج البول عند الأنثى. كما يشترط أن لا تقل المسحات عن ثلاثة أحجار أو ما ينوب منها، فإن لم ينظف المحل زيد عليها، وليس أن يجعلها وترا.

لى منفردة كخمس أو سبعة ونحوها. روى البخارى عن ابن مسعود رضى الله عنه قال: «أتى النبى صلعم الغائط فأمرنى أن آتية بثلاثة أحجاره. أما الآداب المتعلقة بالدخول إلى قضاء الحاجة والخروج منها، فيستحب لقاضى الحاجة أن يقدم رجله اليسرى عند الدخول ويمناه عند الخروج، لأنه الأليق بأماكن القدر والنجاسة، ولا يجمع ذكر الله تعالى، ومثله كل اسم معظم، كما يستحب أن يقول الإنكار والأدعية التى ثبتت عن رسول الله قبل دخول الخلاه، وبعد الخروج منه، فيقول قبل الدخول (بسم الله اللهم إني أعوذ بك من الخبيث والخبائث) والخبيث جمع خبيث، والخبائث جمع خبيثة، والمراك ذكرور الشياطين وإنثامهم. وبعد الخروج يقول: (غفرانك، الحمد لله الذى أذهب عني الأذى، وعافاني، الحمد لله الذى أذاقني لذته، وأبقى في قوته، ونفع عني أذاه). وهناك آداب تتعلق بالجهة، إذ يحرم على قاضى الحاجة أن يستقبل القبلة أو يستدبرها، إن كان فى الفضاء، أو فى بناء غير معد لقضاء الحاجة، فإن كان البناء معدا لقضاء الحاجة جاز الاستقبال والاستدبار، وهناك آداب تتعلق بحال قاضى الحاجة، فعليه أن يعتمد على يساره، وينصب يمينه، ولا ينظر الى السماء ولا إلى فرجه، ولا إلى ما يخرج منه، لأنه لا يليق بخاله، وعلى قاضى الحاجة أن يستعمل شماله لتطهير الحبل بالماء أو بالحجر ونحوه، لأنه الأليق بذلك، ويكره أن يستعمل



من أعمالهم.

الشيخ متولى: تحدث إلى المدير .  
لا يجوز أن يماطلوا معي .

المذيع: أعدك أن أفعل

(ينفض المذيع: يحيى الشيخ ويخرج  
يؤلف فاروق حتى يصير إلى جوار  
الشيخ)

فاروق: السلام عليكم يا شيخ.

الشيخ متولى: وعليكم السلام

فاروق: أريد أن أسألك يا شيخ

هل يجوز أن يسكت المرء على المنكر.

الشيخ متولى: مفاذ الله. كيف  
يجوز السكوت، والرسول صلعم قال:

«من رأى منكم منكرا فليغيره بيده.

وإن لم يستطع فبلسانه، وإن لم يستطع

فبقلبه وذلك أضعف الإيمان» اللهم قونا

وقدرنا على محاربة المنكر باليد

واللسان والقلب جميعا.

فاروق: إذن هذا هو وقتك يا شيخ

إني أستعج بمرورتك وديتك.

الشيخ متولى: اللهم اجعلنا من

أهل المروءات وانصرتنا على جاهلية هذه

الأيام. ولكن ماذا هناك؟

فاروق: يأفطر السموات والأرض

إن الحى يفرق فى الرذيلة، والموبقات

وصلت إلى المدرسة.

الشيخ متولى: تخبرنى أن

الموبقات وصلت إلى المدرسة، ولكن هذه

المدارس التى سميتوها مدنية هى

الموبقات بعينها.

فاروق: أعنى أن المدارس بذاتها

الشيخ متولى: نعم، إن المدارس

بذاتها هى الموبقات.

يده اليمنى لهذا، كما يكره له أن يمس

ذكره. وأن احتاج أن يمسك الذكر

لينظفه بالحجر ونحوه من الجاهليات،

أمسك الجاهد بيده اليمنى دون أن

يحركها. وأمسك الذكر باليسرى

وحركها لينظف المحل، روى البخارى

ومسلم عن أبى قتادة رضى الله عنه، عن

النبي صلعم قال: (إذا جال أحدكم فلا

ياخذن ذكره بثمينه ولا يستنج بيمينه)

وهذه الآداب لا تتغير إن كان الرجل

عسرا، وحكمه هو حكم الآخرين على

النساء، والله أعلم.

المذيع: جزاك الله خيرا، وبهذه

الإجابة نختتم حكمة الله حلقة اليوم عن

برنامج «أسئلة وفتاوى» وكان معنا

كالعادة فضيلة الشيخ محمد حسين

متولى، جزاه الله خيرا، ونفعنا بعلمه

وتقواه. اللهم سدد خطانا واهدنا إلى

صراطك المستقيم، ولا تجعلنا من

الضالين، آمين.

(يلقى المذيع آلة التسجيل، ويلف

الأشرطة ثم يرتجها فى حقيبة الكتف

التي يحملها)

المذيع: شكرا يا شيخى لقد أقضيت

وتألفت، كانت حلقة اليوم رائعة.

الشيخ متولى: تتعلقنى بالكلام

لكى تصرقنى عن الموضوع الجوهرى.

المذيع: أه يا شيخ. ماذا أقول. نحن

الله البيروقراطية.

الشيخ متولى: تجاوزنا العشرين

حلقة، ولم نقض شيئا.

المذيع: حقا يا شيخ ولكن المحاسبة

مشغولة هذه الأيام بالجرد. إن القضاة

جاهزة. وعلينا أن نتنظر حتى يفرغوا



فاروق: ربما طرأ عليها بعض الفساد، وهذا ما جئت من أجله.. ولكن المدارس هي التي تربي الأجيال، وتزودهم بالمعارف والعلوم.

الشيخ متولى: وما هي هذه المعارف والعلوم.. أمي المعارف والعلوم النافعة، أم تلك التي يوسوس بها الشيطان؟ إن العلم النافع هو ما يزيد في خوف المرء من الله تعالى، ويزيد في بصيرته بعبود. نفسه، ويزيد في معرفته بعبادة ربه، ويقلل من رغبته في الدنيا، ويزيد في رغبته بالآخرة، ويفتح بصيرته بأوقات أعماله، حتى يحتشز منها، ويطلع على مكاييد الشيطان وغروره حتى يجتنبها. هذا هو العلم النافع الذي حضنا الله ورسوله على طلبه واجتهاده. وكل علم لا يدعونا من الدنيا إلى الآخرة، فالجهل أهول علينا منه. وإنني أستعبد بالله من علم لا ينفع. قال صلعم: اللهم إني أعوذ بك من علم لا ينفع وقلب لا يخشع، وعمل لا يرفع، ونساء لا يسمع، فهل تجد هذه العلوم في مدارسكم الحديثة.. لا.. تصفحت علومكم، فلم أجد إلا فضولا زينة كفار الغرب وسموه علما، وماتك الفلسفة والاجتماعيات والطبيعيات والفلك والرياضيات إلا وسوسان شيطانية. وضعها الكفار كنى تفضل المرء وتزرع في قلبه الشك، وتزعم به إلى هازية الاستكبار والإلحاد.

فاروق: لا أدري يا شيخ.. لم يخطر لي أن يكون هذا هو رأيك بالمدارس. الشيخ متولى: وهل خطر لك من قبل أن تعرف رأيي بالمدارس.. لكم مرة

جئت إلى الجامع؟

فاروق: (مرتبكا) أعترف أنني مقصر

الشيخ متولى: من السهل أن تقول الآن، ودون رهبة، إني مقصر. ولكن حين تقف صغيرا وعاريا في حضرة الخالق جلت قدرته، ستود لو يفقأون عيتيك، أو يجرؤن لسانك.. ولا تضطر لقول هذه العبارة.

فاروق: (مضطربا وخائفا) إنك تربكني يا شيخ. حين جئت، لم أتوقع أننا سنخوض هذا النقاش. ولذا أرجو أن تعذرني إذا بدوت مرتبكا أو خائرا. إني مؤمن والحمد لله. وقد رباني أبي، وكان شديد الورع والتقوى، على حب العلم والاستزادة منه، وحين توفي، وكنت صغيرا، قال لي، وهو على فراش الموت: ماتزال كلماته محفورة في ذاكرتي كأنني الآن أسمعها: «إتعلم وأبخل الجامعة». ورغم الفقر وضيق الحال نفقت وصيته، ولدت إجازة في الرياضيات، ولم أشعر في أي يوم أن دراستي مست إيماني في شيء. ولكن واجهني اليوم حادث خطير. وظننت أنك الوحيد الذي يمكن أن يساعدنا في علاجه.

الشيخ متولى: قبل أن تقص على حادثك الخطير. أريد أن تعذرني بالتردد على الجامع، وحضور دروسى، ولعلنا نواصل الحديث عن المدارس، ويهديك الله إلى الحق.

فاروق: أعدك أن أفعل. الشيخ متولى: والآن.. ماهي



حكايك..

ولايقتب بعضكم بعضا، أوجب أحدكم أن  
يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه) لقد  
شبه الله سيئاته وتعالى المغتاب يأكل  
لحم الميتة، فما أجدرك أن تحترق منها  
وهناك أمر لو تفكرت فيه لنفك من  
غيبة المسلمين، وهو أن تنظر في نفسك  
هل فيك عيب ظاهر أو باطن. وهل أنت  
مقارف مغصية سرا أو جهرا؟ فإذا  
عرفت ذلك من نفسك فاعلم أن عجز  
الأخر عن التثرة عما نسبته إليه  
كعجزك وعذره كعذرك، وكما تكذبه أن  
تفتضح وتذكر عيوبك، فهو أيضا  
يكرهه، فإن سترته ستر الله عيوبك  
وإن فضحت سلط الله عليك السنة  
حدادا يمزقون عرضك في الدنيا، ثم  
يفضحك الله في الآخرة على رؤوس  
الخلائق يوم القيامة. وإن نظرت إلى  
ظاهرك وباطنك، فلم تطلع فيهما على  
عيب ونقص في دين أو دنيا، فاعلم أن  
جهلك بعيوب نفسك أقبح أنواع  
الحقارة. ولعيب أعظم من الحق، ولو  
أزاد الله بك خيرا ليصرك بعيوب  
نفسك، فرويتك نفسك بعين الرضا غاية  
في الجهل والغباء، ثم إن كنت صادقا  
في ظنك فاشكر الله تعالى عليه  
ولا تنفسه بثلب الناس، والتضمض في  
أعراضهم، فإن ذلك من أعظم العيوب  
وإن الله سبحانه وتعالى راف بنا  
فأمرنا أن ندرأ الحدود بالشبهات  
وسيدنا عمر رضي الله عنه طلق حد  
القذف على ثلاثة من الرجال الأربعة  
الذين اتهموا المغيرة بن شعبة بالزنى  
لأن رابعهم لم يستطع أن يجزم أنه رأى

فاروق: هذا الصباح، اكتشفت أن  
بعض الطالبات يتروذن على بيت الست  
قدوى. ولاريب أنك تعرف ياشيخ، ماذا  
يعنى التروذ على بيت الست قدوى؟  
الشيخ متولى: وماذا، يعنى  
التروذ على بيت الست قدوى ياأستاذ.  
فاروق: ياأستاذ السموات  
والأرض.. ألا نعلم جميعا ما يحدث في  
بيتها.

الشيخ متولى: إذا كنت تعرف،  
أفصح، قل لي ماذا يحدث؟

فاروق: منذ سنتين حين اكتمل  
البيت، وبدأ واضحا ما يدور فيه، ثار  
في الص لفت كثير وقيل لي أنك  
استذكرت مع المستنكرين، وأنت أشرت  
إلى البيت في خطبة الجمعة واعتبرته  
علامة على التفسخ والانحطاط.

الشيخ متولى: قيل لك، ولم  
تسمع بالذيك!

فاروق: ياأستاذ السموات  
والأرض.. كان الجميع يتحدثون عن ذلك  
في المدرسة وخارج المدرسة، وسرت  
شائعات أن أكابر الص يفكرون في هدم  
البيت وإزالته، جرت، وما زالت تجري  
أحاديث كثيرة عن الفجور الذي يحدث  
فيه.

الشيخ متولى: هل تعلم ياأستاذ  
أنك تخوض في أعراض الناس بلا  
احتشام، وهل تعلم أن الغيبة أشد من  
ثلاثين رنية في الإسلام، ومعنى الغيبة  
أن تذكر إنسانا بما يكرهه لو لم يسمعه  
فكانت مغتاب، ظالم، وإن كنت صادقا  
وتكفيك زجرا عن الغيبة قوله تعالى



الميل في المكحلة، فينظر إلى تحوط عمره، وخوفه من إقامة الحد مع وجود الشبهة، ولو كانت ضئيلة. منذ قليل تباهيت بإيمانك وعلمك والآن تأتي وتحدث ببطيش وخفة عن بيت وفجور وزنى، فهل يثقف هذا مع خلق المؤمن أو العالم.

فأزوق: يا فاطر السموات والأرض.. كنت ممن يخوضون في أعراض الناس.. ولم أكن يوما ناعما أو مغتائبا. ولكني أعلم أن الناس يتحدثون عن ذلك وكأنه براءة. ولي زملاء يتعذرون ويحذرون حين يذكر البيت أمامهم أو حين يمزون قربه.

الشيخ متولى: لولا الفطنة لدخل الإنسان الجنة. قل لي يا أستاذ.. هل تعرف من يعمر مساجد الله.. إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلاة وآتى الزكاة ولم يخش إلا الله «صدق الله العظيم» فهل يجوز أن تصنف هذا المؤمن الذي يعمر المساجد بالفاجر الزنيم، أو بقرين الشيطان الرجيم. ماذا فعلت البيت فدوى لرفع ما قد هذا الجامع، وتزيين قبابه يربو عما دفعه أي محسن في هذا الخى. وهى تقدي في الهبات والصدقات، ولديها الكثير من المشاريع التى سيعم خيرها الذى كله. ومع هذا تأتي لترمىها بالفتائم والشبهات.

فاروق: شى لا يصدق. يا فاطر السموات والأرض.. كنت رأسي لأعرف ماذا أقول إن أفكارى تشابك وتختلط تدافع عنها بحمية وحماسة هذا شى

لا يصدق، شى غريب وغامض.

الشيخ متولى: أتمنى فعلا أن أقلب أفكارك، وأن أجعلك ترى أن الفساد هو فى المدرسة التى تعمل فيها، وهو فى العلم الذى تعلمه، وبدلا من تصيد الشبهات، والخوض فى أعراض الناس، ليتك تواجه الفساد الذى تحيا فيه (يرتفع صوت المؤذن داعيا لصلاة الظهر. يمسح الشيخ متولى وجهه) الله أكبر. قم إلى الصلاة. وظهر قلبك بالتقوى. إذا فسلت باطنك بالتقوى، ترتفع الصجب بينك وبين ربك. وتكشف لك أنوار المعارف.. وتيسر لك من العلوم ما تستحق به هذه العلوم الحديثة، التى لم يكن لها ذكر فى زمن الصحابة والتابعين. وإن كنت تطالب العلم من القليل والقال والمراء والجدال فما أعظم مصيبتك. وما أكبر خسارتك! (ينهى) هيا.. لن تنضم إلى الصلاة!

فاروق: إنى.. إنى

الشيخ متولى: لعلك جنب..

فاروق: نعم.. نعم.. لم اغتبل من الجنابة.

الشيخ متولى: انصحك أن

تستدرك أمرك. وتصلح حالك قبل أن

يفوت الأوان.. ولا تنس وعدك بالتردد

على الجامع. يجب أن تسمع دزوسى

حول الجاهلية التى يغرق فى كفرها

مجتمع هذا الزمان.

(يعضى الشيخ. يبقى فاروق جالسا

وذاهلا لفترة)

فاروق: (مغمما) سأفعل..

(تتلاشى الاضاءة).



## المؤلف: وكانت الساعات تدور..

اجتاز فاروق صحن الجامع مترنحا، وحاملا حذاءه، فاضت معدته، ودهمه غثيان حاد ومؤلم، خرج مسرعا، واتكا على حائط الجامع محاولا أن يتقيأ. جاشت معدته، وارتفعت في تشنجات متلاحقة، ولكنه لم يخرج شيئا، كانت تتبعث من فم الشيخ متولى رائحة كريهة، رائحة بخر يتصاعد من طعام متعفن. ومن غائط ارتدى حذاءه. ومسح العرق الذي غطى وجهه رغم برودة الجو. خف الغثيان، واشتد الطنين في رأسه. اللامبالاة تواطؤ، المدارس هي الموبقات، وجه ثريا واللوم المتببس عليه. المدير. الست فدوى ترفع مآذن الجامع، وتزين قبابه. أصلح حالك. رائحة الغائط في فم الشيخ متولى. قم الى الصلاة. أين يعيش؟ ماذا حدث على الضبط؟ أهو يوم ككل الايام يوم حقيقى أم أنه حلم وهلوسة! ود أن يعود إلى بيته. حقا. لماذا لا يعود إلى بيته! استوقفه رجل رث الهيئة، مشروم الشفتين، وقال له بلهجة هي أقرب الى الأمر منها إلى السؤال: أعطنى سيجارة. فأجابه مرتبكا: أسف. إنى لأدخن. عقب الرجل ساخرا. ولماذا لا تدخن؟. وأرتبك فاروق لأدبرى.. هكذا.. إنى لأدخن. أمسك الرجل كفه. وتفرس في وجهه يالله ما أبشع وجهه! ثم قال مهددا: المرة القادمة أنصحك أن تدخن. ثم تركه ومشى. أهذه هي المدينة التى يحيا فيها أم أنها مدينة أخرى. ماذا يحدث ومآقاله الشيخ متولى لا يمكن أن يكون حقيقيا. هو يذكر جيدا غليان الناس وهياجهم حين تلالأ البيت. وانكشف مايجرى فيه ويذكر. أيضا أن اسم الست فدوى كانت تلوكه الألسنة كوصمة أو شتيمة. كان ذلك منذ سنتين تقريبا. وتوقف برهة. الآن يلاحظ أن هياج الناس لم يستمر طويلا. وأنه منذ سنة أو أكثر، لم يعد يسمع أحدا يذكرها بسوء. وهذا فعلا محير وغامض. كان يتجه نحو السراى وهو الاسم الذى يطلق على المبنى القديم الذى يوجد فيه مدير منطقة المزرعة. وميسون القاضى هي ابنته. لم يكن يستطيع التراجع. لقد دخل نفقا وحيد الاتجاه. وكان مصمعا على المضى إلى نهايته. كان يحس شعور بالمسؤولية. وقضول غامض. وجامع.



## المشهد الثالث

أحمد: بصموية، تمكن ثلاثة من رجال الشرطة أن يحملوه، ويحجزوه في غرفة المصلى. وهم الآن ينتظرون أوامرك.

مدير المنطقة: لا.. هذه المرة ينبغي أن نهذب قبل أن نسلمه إلى مستشفى المجائين. قل لهم أن يحجزوه في الانفرادية وأن يرتبوه على ذوقهم. لقد تحملته على مسؤوليتي مرتين وهذا يكفي.

أحمد: لا ريب أنه مجنون، أفرغنى منظره ياسيدى. كان متغير السحنة كأن مسا أصابه عيائه جاحظتان والزبد يتطاير من فمه. أف، منظر فظيع.. كان ينبغي أن نعرف منذ النوبة الأولى.. (مترددا) لماذا لأنحوله إلى الأمن وتخلص من هذه القصة.

مدير المنطقة: (ينظر إليه ضاحيا) لا.. دع الأمن جانبا. أحيانا تنقصك يا أحمد لغة الذكاء، لكن تخلف منه يجب أن يبقى تحت سيطرتنا فهو موظف قديم، ويعرف الكثير من أسرار المديرية.

أحمد: نعم، هذا هو الرأى السديد، أه ياسيدى كم يبقى أن أعلم ملكا. مدير المنطقة: طيب، طيب. ماذا هناك أيضا؟

أحمد: الأستاذ فاروق ينتظر فى مكتبى.

مدير المنطقة: ادخله.

(أحمد: حاضر)

(يخرج أحمد، وبعد قليل يدخل فاروق مرتبكا ومكفهر الوجه، ويهضم

(مكتب مدير المنطقة عدنان القاضي، مكتب واسع تزين جدران صور ميتلة لبعثى المناطق الأثرية، وقتيات بالأزياء الشعبية. على الحائط خلف المكتب صورة كبيرة لرئيس الدولة بالثياب المدنية، تكتظ الغرفة الواسعة بأثاث متناقض، بعضه شرقى، وبعضه الآخر عصرى جدا. السيد عدنان القاضي ومدير مكتبه أحمد الدينى).

أحمد: سيدى.. حالة جلال الساطى مقلقة.

مدير المنطقة: ماذا.. هل غاوده الجنون؟

أحمد: وأى جنون! ثوبه اليوم تجاوزت كل الحدود.

مدير المنطقة: ماذا فعل؟

أحمد: فى الصباح كان هادئا وطبيعيا. فجاءت زفوس كرسية وأعلتلى مكتبه. وراح يصيح «أيها الخصيان.. الموت ولا التفرص مع دولة هذه الأيام». نهض رئيس الديوان وسائر الموظفون، وحاولوا تهدئته، فهاجرج عنفسوه، وبال عليهم، ثم ففروا خارجا إلى بهو السراى. وراح يصرخ وسط دهشة الناس الذين تتراحم بهم المديرية فى هذه الساعة من النهار «أيها الناس.. الموت ولا التفرص مع دولة هذه الأيام».

مدير المنطقة: أعوذ بالله.. هذه قضية خطيرة. وأين هو الآن؟



المدير من وراء مكتبه، ويستقبل فاروق ببشاشة كبيرة ويقوده إلى كنية قرب المكتب ويدعوه للجلوس)

مدير المنطقة: أهلاً.. أهلاً.. كنت أتمنى هذه الزيارة منذ زمن بعيد.

فاروق: (مازال مرتبكاً) شكراً على ترحيبك. لم يخطر لي أنك تعرفني، وأخشى أنني أتطفل على وقتك الثمين. مدير المنطقة: كيف لأعرفك

ومدير المدرسة لا يمل من الحديث عن استاذ الرياضيات الذي لايشق له قرار. وعليك أن قضيف مسدائح ابنتي وزميلات ابنتي.. لا.. إني أعرفك جيداً. بالاستاذ فاروق. وأليوم بالذات. كنت أتوقع زيارتك، وماكنت لأجلك تنتظر لولا هذا الحادث المؤسف، هل رأيته حين دخلت إلى السراي؟

فاروق: من؟

مدير المنطقة: موظف، احتل عقله وذاكرته نوبة جنون مفاجئة فراح يصرخ في الناس ويخرف في الكلام. فاروق: نعم رأيت رجلاً غريب الأطوار وسط حشد من الناس. ثم جره رجال الشرطة وأخذوه بعيداً.

مدير المنطقة: هذا هو، إنه جلال الساماني. شئني مؤسفة، حقاً إنه شئني مؤسفة، هل تصدق.. كان هذا الرجل وطوال عشرين سنة موظفاً مثالياً، كان هادئاً، مجداً، مخلصاً، لم تبغ سجنه الوظيفة ملاحظة. أو هفوة. وذات يوم منذ بضعة أشهر بدأ يظهر عليه الاختلال هكذا. فجأة، رمى المعاملات التي كانت بين يديه، واقترى من رئيسه بهدوء. ولأس يده بين فخذه

ومباح «رئيسنا ليس له خصيتان» وكان ذلك غريباً، وأصيب الجميع بالذهول، أما هو فقد راح يدور على زملائه ويكرر معهم الحركة ذاتها، ثم يصرخ وهذا أيضاً ليس له خصيتان. وكانت حركته سريعة، ولم يستطع أحد أن يمسك به. دار على الشرف وتسلق السلالم. وهو لايفتا يكرر حركته ويصرخ «وهذا أيضاً». كان الوضع مؤسفاً ومضحكاً معاً. والطريف أن الوحيد الذي وجد لديه خصيتين هو عامل البوفية الذي يقدم الشاي والقهوة. كانت حالة هيسستيرية واضحة، ولم أشأ أن أتخذ أي إجراء قانوني يخسر به كل ماقلته هو أنني أرسلته إلى طبيب نفسي. وبالفعل بدأ علاجه. وفي غضون فترة قصيرة تحسنت أحواله. وعاد ذلك الرجل الهادي «الصفوت المجد» وبعد شهرين أصابته نكسة جديدة، وعالجناه مرة أخرى. ولكن يبدو أن الحالة صارت مستعصية إلى حد ما. يعتقد الطبيب أن ليس لديه مشاكل جنسية أما أنا فأظن أن مشكلته الأساسية ومشكلة كثيرين أمثاله هي باختصار الضمور والعجز عن التكيف. نعم هذه هي المشكلة الجوهرية التي تواجه مجتمعتنا اليوم.

(يدخل عامل البوفية حاملاً صينية عليها فنجاناً قهوة، يضع فنجاناً أمام فاروق والأخر أمام المدير، المدير يغمز فاروق ويشير نحو العامل يخرج الغامل)

مدير المنطقة: هذا هو الرجل



الذي باركه الآخ جلال ووهبه خصيتين.  
تفضل يا أستاذ (يتناول عليه سجاثر  
ويقدم سيجارة لفاروق).

فاروق: (وهو يفد يذا تترتمش  
لتناول سيجارة) أنا لآلأخ، أقلت عن  
التدخين منذ سنة ، لكنني اليوم أحتاج  
إلى سيجارة.

مدير المنطقة: دهن يا أستاذ  
(يشعل له سيجارة بولامة من ذهب)  
ومهما كان التدخين مضرا فإن الضغوط  
العصبية والقلق أشد ضررا  
وتكايبالإنسان. كنا نتحدث عن هذا  
المخل، نعم إني أعتقد أن مشكلته  
الجوهرية هي التزمت وعدم التكيف.  
نحن نعيش وسط التغير، إنه تغير  
هائل يطال كل شيء، إن كل ماتعلمناه  
من آباءنا وأجدادنا، وما حسبناه صلبا  
وثابتا هاهو يصبح، ويتحول إلى  
دخان، اللبائى والتصورات، القيم  
والأخلاق كل شيء، كل شيء يتغير  
ويتحول إلى غبار. وأنا لاأبالح إذا قلت  
إننا نعيش تحولاً ثورياً عميقاً، نعم  
يا أستاذ أسميه ثورياً، لأن الثورة  
الحقيقية ليست طنين الشعارات وتزييل  
العقائد والمفوضيات ، بل هي الانفتاح  
على العصر ومتجزاته، وعلى العالم  
واسواقه. هذه هي الثورة الحقيقية. إن  
الذين جأولوا أن يسوروا البلاد، وأن  
يسجروا العصر إلى الحدود، انهزموا  
ولم يبق منهم إلا بعض الذكريات  
المريضة. وهذا الرجل العظيم (مشير) إلى  
الضرورة) هو الذي أدرك أن البلاد  
لا تسور، وأن العصر لايجتزأ على  
الحدود ككأنه مسافر مشبوه. وأن

الانفتاح على العالم وأسواقه هو الثورة  
الفعالية، وهو الازدهار الحقيقى. لاحظ،  
خلال عقدين من الزمن تبدل وجه البلاد.  
ورشات بناء وأموال ومشاريع. أخيراً  
اتنا ندخل العصر. ودخل العصر لايمكن  
أن يتم دون هزات وتوترات، هذه المرحلة  
لايمكن أن تتعايش مع التزمت والأفكار  
الجامدة والأخلاقيات البالية. هذه المرحلة  
تحتاج إلى روح مرنة وانسيابية. ومن  
لايستطيع أن ينمى فى داخله مثل هذه  
الروح ، فسيضيع أو يرمى فى مصح  
عقلى. إذا كانت أمراض القلب والسكر  
والأورام والحالات العصبية فى ازدياد،  
فلأن الناس فى بلادنا لم يستطيعوا أن  
ينسلخوا عن قديمهم وجمود قيمهم  
ويدخلوا إلى مغامرة العصر. ولكن هل  
نتوقف من أجل بعض المزعج  
والبائسين؟ طبعاً لا. قالتوقف يعنى  
الانتحار. لأن العصر كالتيار الجارف، إذا  
طعننا إيقاعه طبعنا، ولايبقى لنا مكان  
فى التاريخ. سمعت كثيرين يتدمرون  
من تدفق المصطافين العرب. على البلاد.  
ويروون لك قصصا وسوالف عن احتلال  
الأخلاق وهدر الكرامة. ولكن هل يعلم  
هؤلاء أن السياحة هي صناعة وتنمية.  
ليس لدينا بتزول ، ولكننا نملك طبيعة  
جذيلة ومناخاً لطيفاً وشعباً خدوماً.  
وهذه كلها فى مفاهيم العصر رساميل  
تثمر وتنتج ازدهاراً وبحبوحة. يريدون  
أن يستمتعوا! ولكن .. ولماذا  
لايستمتعون ! إنهم لايتأخذون أى شيء  
بالجانب. وإذا لم أوفر لهم المتعة التى  
يريدون شراءها فبأنهم سيجدونها



موفورة حتى في أشد البلاد ازدهارا وتقدما. رأيت الأوروبيين بكل مدنيّتهم وتعاليمهم يفرقون المصطافين العرب كما تفرق الكنوز، ولم أسمع أحدا في بريطانيا أو فرنسا يتحسر على الكرامة أو الأخلاق. لقد دخلنا العصر، ولكن ما زالت عقلية الكثيرين تراوح في زمن البداوة، أو المفاهيم القروية الضيقة. وهذه الازدواجية خطيرة إذا استمرت، لأنها في الواقع ستكبل خطانا، وستمنع بلادنا من التفتح المصري الكامل، ومن مجازاة الأمم في مركبها المتدافع إلى التقدم والرفاء. إن الكلمات والنوع هي الأخرى يمكن أن تتحول إلى قيود تشل الحركة. خذ مثلا هذه الألفاظ: «الرشوة» «التهب» «الفساد» و«الإثراء» و«النصب» «الاحتيال». كل هذه الألفاظ الخارجة من قاموس بائس، هي قيود يستخدمها المتوهمون كي يفرقوا عملية الانفتاح، وكي يمنعوا تحديث البلاد. إن العالم المصري ألقى هذه الألفاظ والقاموس الذي يحتويها في مكب النفايات. إنه يستخدم كلمات «المنفعة» و«العمولة» و«الربح» واقتصاص الفسرس، و«العصامية» و«المرونة» و«العلاقات العامة». وفي الواقع لا يمكن أن يكون في العصر، وأن نستخدم في الوقت ذاته لغة عصر تجارزه الزمن واضمح. نعم كل شيء يتغير، ويفترض أن تتغير لاشك أني أثقبت عليك، وما قلت إلا ما تعرفه أفضل مني إن استأذنا لاصفا في الرياضيات الحديثة يعرف عن روح العصر أكثر مما يعرفه رجل شحيط في

كلية الاقتصاد سنوات عديدة. ولم يحصل على شهادته إلا بشق النفس. هل أطلب فتجانا آخر من القاهرة؟ (يرن الجرس قبل أن يجيب فاروق) نعم إن فتجان قهوة ضروري الآن كي تنفص من رأسك ثرثرتي جرفتني الحماسة لأني لا ألتقي كل يوم رجلا مصريا أستطيع أن أبوح له بما يدور في ذهني دون تحفظ أو مراوغة (يدخل عامل البوفيه) هات لنا قهوة مطبوخة ومساء باردا (يلتفت إلى الأستاذ) أم لعلك تريد شيئا آخر!

فاروق: (مجفلا) لا.. لا شيء (يتردد) أريد سيجارة.  
مدير المنطقة: طبعاً طبعاً ويقدم له سيجارة، ثم يشعلها بالولاعة الشمينة) أترى هذه الولاعة أنها غالية جداً بالنسبة لي لأنها من ذهب، وشمعها غال، بل لأنها هدية من ابنتي ميسون... أه هذه البنت، إنها تدهشني. ربما لم يتح لك وسط ازدهام الصف واتشغالك بالدروس أن تتعرف علينا جيداً، ولكنها حقيقة مذهشة. لا أقول هذا لأنها ابنتي، بل لأنها كذلك. فعلاً أحياناً أفكر أن العصر هو الذي أنجبها وغذى اتسجتها. إن قابلياتها، وإيقاعها والآلية التي يعمل بها عقلها كلها تدهشني، وتعطيني منزلة خاصة في قلبي. إنها مختلفة عن أخوتها، ولا أخل إذا قلت لك إنني أحياناً أتعلم منها. وأحياناً هناك مشاكل لا أستطيع حلها، إذا لم تمدني برأيها.

فاروق: يا فاطمة السموات



والأرض.. ولكنى جئت كي أتحدث معك عن ميسون.

مدير المنطقة: أحقا.. ماذا تنتظر إذن ! حدثتى.. أهو أمر يتعلق بالدراسة!

فاروق: لا.. لا ليست الدراسة.. بل هو أمر أخطر.. كيف أقول لك ! يافاطر السموات والأرض.. هل تعرف ياسيدة المدير أنها.. أرجوك لا تؤاخذنى.. ولكنى سمعت ذلك بأذننى.. إحدى زميلاتنا قالتها.. وهى لم تكذبها.. هل تعلم أنها تتردد على بيت الست فدوى!

مدير المنطقة: نعم.. وهى تحب زوجتك كثيرا.. فاروق: زوجتى..

مدير المنطقة: إنها تلتقيان عند الست فدوى.. وهى تقول لى أن زوجتك هى الوحيدة التى استجفت صداقتها.. فاروق: ماذا تقول! يافاطر السموات والأرض.. زوجتى عند الست فدوى؟

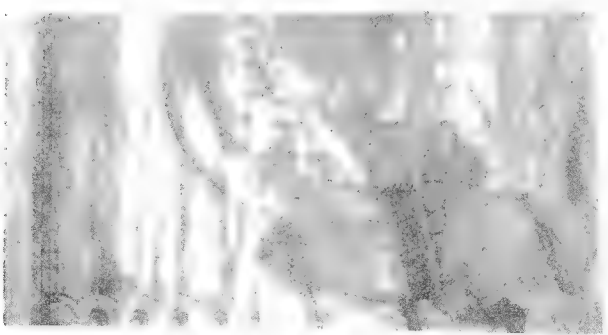
مدير المنطقة: والست فدوى هى الأخرى تحب زوجتك كثيرا وتدلها.. إنك محظوظ يا أستاذ.. لديك زوجة متميزة تثير الإعجاب وتميل نحوها القلوب.. إن ابنتى لاتصادق بسهولة.. والست فدوى صعبة المراسن ولاتدلل أيا كان.. لاشك أن زوجتك متميزة.. كى تكسب صداقة ابنتى ودلال الست فدوى.

فساروق: يافاطر السموات والأرض.. إنى لأصدق.. (ينهض) لا.. هذا مستحيل.. لا يمكن أن أصدق.. يافاطر السموات والأرض..

(يندفع خارجا وهو يردد كالمجنون: يافاطر السموات والأرض).

مدير المنطقة: ان تشرب القهوة يا أستاذ!

(يبتسم ابتسامة ملغزة.. يضع سيجارة فى فيه.. يشعل الولاعة عدة مرات وبينما يشعل سيجارته يتلأشى المشهد).



تالمة لمحارب القديم - للفنان عوض الشيمى



### المؤلف: وكانت الشاعرات تدور:

لم يكن يسير بل كان يهوى في جزوف عميقة. يغطي قيعانها ضباب هندي اللون، وتتزاحم فيها شتى أنواع الزواحف والأفاعي، كل شيء صلب يتفتت ويتحول إلى غبار. القيم والمفاهيم والأخلاق وميسون تحب زوجها، والغيبة أشد من ثلاثين زنية في الإسلام. رائحة الشيخ.. رائحة الشيخ التي تثير الغثيان، والولاعة الذهبية. أين هو! وماذا يجري! تعلق بأذيال سترته عنقود من المتسولين الصغار، قذرين، دبقين، مفزعين، كان فظا وقاسيا، أوقع فتاة، وركل صبيا، وحين أفلح في التخلص من إلحاحهم، لاحقه سيل من الدعوات والشتائم البذيئة. هذه مدينة لا يعرفها، ولم يسر في شوارعها. أيمكن أن تتغير المدن في يوم واحد! وأسرع الخطى. كان الجحيم يناديه. وكان محكما بالذهب اليه. ولطمة شباب كث الشاربين يرتدى ثيابا حمراء مرقطة، وصاح فيه «انظر أمامك يا حمار». ولكنه تظاهر أنه لم يسمع. وتابع طريقه. لا. لم تعد المدينة هي المدينة.





عسان السباعي - سوريا



## المشهد الرابع

ترجس: حاضرن.. ولكن..  
 فدوى: (تقاطعها بحسم) قلت لك  
 أدخليه واحملني لنا عصيرا طازجا.  
 (تخرج ترجس.. تجلس فدوى بحركة  
 أنيقة على إحدى الكنبات، خلال لحظات  
 يدخل فاروق مشعث الهيئة زائغ  
 العينين)  
 فاروق: (كالمذهول) وإذن.. هذه  
 أنت؟  
 فدوى: أي نعم.. هذه أنا.  
 فاروق: لدى سؤال واحد، وأريد  
 الإجابة عليه.

فدوى: تمنيت هذا اللقاء.. فلا تقصد  
 على متعته.. تقبّل واجلس.  
 فاروق: لا.. لا أريد أن أجلس.. هو  
 سؤال وجواب ولا شيء آخر.  
 فدوى: (تنهض وتجسده برق إلى  
 الكنبة) أوجعك أن تجلس.. أعرف  
 ماتعانيه، وأعرف أنك متعب، دعنا نهذا  
 قليلا، دعنا نستريح قليلا، سنحدث  
 كثيرا، ولكن ارتع واسترخ أولا.  
 (يجلس فاروق كالمنوم، يجلس  
 المكان بطرات خاطفة ومبهورة، تفاجئه  
 صورته.. وهي تتكرر في المرايا إلى ما لا  
 نهاية.. يبدو وكأن خدودا يسرى في  
 أوصاله).

فاروق: (يردد مسجورا) يافاطر  
 السموات والأرض.. (يهب بغتة وكأنه  
 يقاوم) لا.. لا أريد أن أجلس.. لن تاكلني  
 مغلي بهذه الأجواء الشيطانية.. هو  
 سؤال واحد وأريد جوابه.

فدوى: ليتنا نستطيع أن نبد  
 غموض الحياة بسؤال وجواب (تقترب

(غرفة الست فدوى، غرفة بانخة  
 وحميمة جدا، تتوزع على جدرانها مرايا  
 كبيرة مختلفة الحجم ومرتبطة بصورة  
 تبرز المرء من كل جهاته وبكل أوضاعه  
 الإضاءة موزعة توزيعا أنيقا، في تجويف  
 في الحائط يخفى سرير عريض يستر  
 ترف بغشاء شفاف من الحياء والدوق  
 وفوق السرير علق لوحة لامرأة عارية  
 تدبر ظهرها للناظر بينما يلتفت رأسها  
 بحركة خفية ونظرة غائصة، أن الاتطباع  
 الذي تخلفه اللوحة هو الحياء وليس  
 الإثارة. ولكن كلا من السرير واللوحة  
 معاً يطرحان.. وربما يسبب الحياء  
 بالذات، بالغواية.. تترى فدوى ثوبا  
 مزلزلا سائفا.. وجهها خال من  
 المساجيق.. تتمشى في الغرفة بخفة  
 الظلال.. تدخل ترجس، فتاة صغيرة  
 تبدو كالدمية بسبب مكياجها الفاقع  
 وملابسها الصارخة.. حين تتكلم أو  
 تتحرك يعمز الأعراس بأنها دمينة كما  
 أن المتناقض الصارخ حينها وبين فدوى  
 في اللباس والمكياج يصفى على الأولى  
 مزيدا من الوقاء واللطافة الإنسانية).

فدوى: هل وصل الأستاذ؟  
 ترجس: (هامة وبصوت مستعار)  
 نعم.. لقد وصل الأستاذ.. أنت متخيف  
 يا معلمتي.. أخشى أن يؤذي.  
 فدوى: أهليه.. رابعي.. لسانك  
 لا أريد أي شرقة.



منه وتزداد رقة) اجلس يا فاروق. جذبت كلمة الأستاذ لأنها كالصباح تفصل بيننا، وتمتع تلامسنا. وأنا أريد أن نتلامس. (يصبح مطواعا) تعال واجلس (يجلسان معا على كنية واحدة) هل تعرف أن الحياة والواقع وهذا العالم أعقد من سؤال وجواب.

فاروق: ماذا تحاولين؟ لن تخدعنى إلا لأصيب لدى سؤال واضح، وأريد أن أسمع منك جوابا واضحا.

قدوى: (تسبح على شعره فينتفض مبتعدة عنها) ليكن، ليكن، ستحصل على جوابك الواضح ولكن أنا التى تلاحقها يا فاروق منذ الصباح وتثير ضدها المدرسة والجامع والسلطة. ألا يحق لى أن أطرح سؤالا، أو أوضح نفسى قليلا. تمثيت أن ألقاك لأنى خُمت أنك الرجل الذى أستطيع أن أتمدت اليه. أن أشرح له نفسى ماأنا بالنسبة لك؟

فاروق: الى أين تستدرجينى؟ قدوى: إنى لا أستدرجك يا فاروق منذ الصباح وأنت تلوذ سيزتى.. فلماذا لا تقول لى، وقى وجهى ماأنا بالنسبة لك؟

فاروق: يا فاطر السموات والأرض هل تظنين أنى سأتراجع، أو أخاف ذلك. إنك.

قدوى: (بعدوية) كل يا فاروق إلى

فاروق الست قدوى

قدوى: لا، لا تراوغ يا فاروق

فاروق: إنى لأزأوغ السبت قدوى: العاهرة

قدوى: (تتخلل شعره بأصابعها) والقوادة.

فاروق: إنك تخزيين البيوت. وتفرقين الجميع قى وحل الفساد والرذيلة.

قدوى: ربما كنت شيئا من هذا كله. أتعلم ألم تخيبنى.. كنت أنتظر رجلا يقول لى ذلك فى وجهى.. كنت أنتظر رجلا لا يأتى الى متهافتا.. لأنه سيكون الرجل الوحيد الذى يغزىنى بأن أشرح نفسى قليلا. هل تصدق.. رغم كل شئ إنى أشعر بالوحدة مثلك فى أى عام تخرجت؟ (تدخل فرجس حاملة صينية عليها كوبان من عصير البرتقال. تقدم له العصير لكنه يرفض)

قدوى: جعيتها على الطوبيزة، لأشك أنك جائع. أحضرى بعض الشطائر. (بعد ترده قصير تخرج فرجس).

قدوى: (تتناول كوب العصير وتقدمه لـ.. برقة شديدة) أعرف أنك ظمان وجائع. اشربها.

فاروق: (ينتفض غاضبا وينهض) يا فاطر السموات والأرض.. ما معنى هذا. ما جئت لأشرب أو لأكل. أريد أن أعرف.

قدوى: لا تتعجل.. حتى الآن عرفت أشياء كثيرة (تتناول عليه سيجار) هل تريد سيجارة؟

فاروق: نعم إنى أريد سيجارة. قدوى: إذن أجلس وتناول شيئا من العصير. لن أملك تدخن على معدة فارغة.

فاروق: يا فاطر السموات



والأرض.. إنك تنسجين حولى شبكة من  
خيوط حريرية. إنك تضغط.. تضغط..  
يا قاطر السموات والأرض.. أنك  
تستاديننى

قدوى: طيب.. طيب.. اجلس وتناول  
شيئا من العصير (يطاوعها) أؤكد لك  
أنى لأحتاول اصطيفادك. أريد أن  
تتلامس.. أن يعرف كل منا شيئا عن  
الأخر. ويبدو أن هذه هي المعرفة  
الوحيدة الممكنة. هل جربت أن تعرف  
نفسك؟ أما أنا فقد جمعت الكثير من  
الوقت والجهد لكى أكتشف أن الانسان  
يولد ويموت ولا يعرف نفسه. (تقدم  
سيجارة وتشعلها) هل رأيت مرة ظهرك  
أو قبالك؟ انظر. لقد ركبت هذه المرايا  
لكى أرى جسدى من كل جهاته. ولكن هل  
رأيت جسدى دفعة واحدة ومن كل  
جهاته.. كنت أريد رؤية كالأشراق  
المفاجئ.. زماريته هو أعضاء وتكوينات  
تتكور.. وتتعاكس فى تعقيد لاتهاى.  
وفى النهاية هذه هي الحياة. سألتك  
فى أى عام تخرجت لأنى أعتقد أننا كنا  
فى الجامعة فى نفس السنوات تقريبا.  
كنت فى السنة الرابعة أدب فرنسى  
حين تزوجت. كان زواجنا مائلا ومرتبيا  
أرادوا أن يشفقونى به من قصة حب  
كثيرة.

(تدخل نرجس حامله صينية فضية  
عليها صحن تكومت فيه شطائر متنوعة  
تضع الصحن وتهم بالخروج)

قدوى: ابقى قليلا. كانت ليلة  
صيفية جميلة. وكنت قد أرضيت  
نفسى. وتركت الأمور تمضى فى  
مجازاتها (الى نرجس) اهيبى إلى

السرير.

نرجس: (يفرح طفولى) أتريدين أن  
تلعب اللعبة!

قدوى: (وهى تنهض) نعم. وانتبهين  
جيدا فالיום لدينا متفرج. حاولى أن  
تكونى معتدلة ومفتحة.

نرجس: ألا أحضر الشوارب؟

قدوى: ليس ضروريا المهم أن  
تتذكرى العبارات جيدا.

نرجس: إنى أشكرها ويكفىنى أن  
أزيد عليها.

قدوى: لا.. لا أريد أى زيادات..  
أجلسى هنا على طرف السرير وضعى  
رجلا فوق رجل.

نرجس: والشاطرا.. ألا تلعبها عادة  
وهو ياكل بشرها. ويتساقط مع الكلام  
فتات من الطعام.

قدوى: طيب.. تناولى شطيرة  
بسرعة (بينما تحضر نرجس الشطيرة  
تندس فى الفراش) كنت متكورة فى  
فراشى. كانت العملية مقرقة وسريعة.  
كان قد نهض كالفاتح. تناول طبقا وضع  
فيه أفخاذ دجاج وقطائر وأشياء أخرى.  
جلس على حافة السرير عاريا. وضع  
رجلا على رجل. وملا فمه بقطيرة  
(تجلس نرجس على حافة السرير تضع  
رجلا على رجل) وملا فمها بلقمة  
كبيرة من الشطيرة)

الزوج: (وهو يضح) هذا هو الأمر  
إذن! لم تخبرونى أن البضاعة مغشوشة

قدوى: أرجوك لا تكن ميتذلا

الزوج: أنا الميتذلا. وماذا تسمين  
ما اكتشفناه منذ لحظة. أهو وقار



ناضجان ويمكننا أن نواجه هذه المشكلة  
بهدوء. فقط دعني أشرح لك. لم تجمعنا  
قصة حب، ولكني وطدت العزم على أن  
نبنى يوماً بعد يوم عشاً يزهر فيه  
التفاهم والحب. قبلت الزواج وأنا  
مصممة على نجاح هذا الزواج، فلا  
تترك ردة فعل غاضبة تفسد مشروعنا.  
الزوج: يا غشاش الضائع، وبكارتى  
المهتوك. المشروع الذى يبنى على غش  
لا يستقبل له. إنى مخطون.. إنى أُرقت  
وشأتى مع أبوك لأمك.

قدوى: وتوسلت وبكيت وتمتيت لى  
تكون لديه الجراة وينغوز سكينى فى  
عنقى.

نرجس، والزوج لايشيع (تتناول شطيرة أخرى) ويتناول سحنا آخر. فدوى: ولو كان محزونا لبواسيته، ولو كان محزونا فعلا لتحولت ضمانة له. كان شيئا مقلزا في ابتذاله وتفاهته، وبعد أن أنهى صحبه الثاني حاول أن يضاعفني ثانية، وهو يندم مازلت إمراتي، وشأنى مع أهلك لامك. تلك الليلة ماتت فدوى التي كانت طفلة محبوبة، وتلميذة لامعة، وصبية تخرج بالامانى والاشواق.

ترجس: وفي اليوم التالي ذهبت  
أنا الزوج المطعون طعنة يتدقق منها  
كمي وكيزيائي إلى الأب، لكي أعرض  
عليه جراح وأطلب تعويض. (تتخذ  
ترجس وقدوى وضعية الزوج والأب).  
الزوج: جزاك الله خيراً يا عم.  
زوجتي بضاعة مغشوشة.  
الأب: ماذا تقول يا بني؟



الزوج: العذراء لم تكن عذراء،  
ومكان الغفة لم يكن مختوماً.

الأب: أموز بالله من الشيطان  
الرجيم، ولا حول ولا قوة إلا بالله العظيم.  
هل أخبرت أحداً سواي؟

الزوج: استغفر الله يا عم. هذا سر  
لم يتعدنا ولن يتعدانا.

الأب: بارك الله فيك يا بني، حقاً  
إنهن صويحيات إبليس، هذا العار لم  
تعرّفه في عائلتنا، ولك على رغم  
شيخوختي أن أدبجها بيدي.

الزوج: يا عم، استهد بالرحمن،  
ما جئت لكي أحرثك على ذبحها، وعلى  
كل ليست لنا مصلحة في الفضيحة،  
وإثارة زوبعة من القيل والقال لا يعلم إلا  
الله متى تهدأ و تتوقف، قد تموت  
وذكرنا ما يزال على السنة الناس.

الأب: (وهو يركن) هذا العار لا يمكن  
أن أقبله أو أذاريه.

الزوج: أهدأ يا عم. أهدأ. كل  
المشاكل يمكن أن تحل إذا توقرت الثقة  
الطيبة.

الأب: وأنا الذي لم أكن أطلب من  
الدنيا إلا السترة في الآخرة. ملعونة  
أنت، ملعون ذلك البطن الذي حملك،  
استمع يا بني. أنت صاحب الحق وكما  
تفضل البس.

الزوج: أعتقد أن السترة مصلحة  
الجميع، لو فاحت رائحة، أو شاربت  
فضيحة، أصار مقامك في هذا الحى  
مستحيلاً ولبارت تجارتك، هذه التجارة  
التي انفلتت عنك، وأنت تبيعها  
وتتبيعها لينة.

الأب: هذا صحيح، ولكن ما ذنبك

أنت كى تحمل هذه الغصة طوال حياتك؟  
يشهد الله أنى أحبك كإبن لى، وأنى  
سأوافق على أى حل يناسبك، وكما  
قلت لك أنت صاحب الحق ففصل وأنا  
اليس.

الزوج: يمكنك أن تتصور أننى لم  
أتم الليل، وأنى قلبت الأمر ظهراً  
وبطناً، سأسامح وسأكون سبباً لك  
ولعائلتك، ولكن اعتقد أنك لن تدخل  
على بكرامية أو تعويض.

الأب: أطلب وإنشاء الله ستجد يدى  
مفتوحة.

الزوج: أرجو يا عم ألا تنسب ظلمى  
إلى الطمع، ولكننا عائلة واحدة، وأعتقد  
أن السر الذى بيننا زاد قرابتنا عمقاً  
ولحمه، ولو أعطيتنى جزءاً من تجارتك  
فكانك تعطى من يدك اليمنى إلى يدك  
الشمال.

الأب: هل تطلب جزءاً من تجارتى؟

الزوج: النصف أو حتى الثلث إنى  
أترك تقدير الأمور لك، وكما قلت نحن  
في النهاية عائلة واحدة، يجب أن نلتم  
على بعضنا، وألا يظهر منا إلا الحب  
وطيب الرائحة.

فدوى وطاطا أبى رأسه، وخشوب  
أخماسه بأسداسه، كانت تلك التجارة  
هى شقاء عمره، وهى حياته، وفكر يوماً  
وليلة، ثم رضى ودفع لزوجى تعويضاً  
يوازي نصف عمره من التدبير  
والتوفيق، وجاءنى زوجى ضاحكاً.

الزوج: أرايت لقد تفاهمنا مع  
الرجل المستقيم، كل شئ يمكن إصلاحه،  
استطيع الآن أن أصبح ومن مبدى



المثمنة.. كانت عذراء.. تلك الفتاة الجميلة الكريمة الحب والتسبب.. كانت عذراء.. وفي ليلة عرسها تدفق دمها قبل الشريف والقراش

فدوى: وعرفت ماحدث.. وتقيات خلال ثلاثة أيام.. وأنا أتقيا.. ولكن وسط القرى.. وفي المرحاض كانت فدوى تولد.. فدوى أخرى لا يكاد يربطها بتلك التي ماتت إلا ملامح الوجه والجسد وحتى هذه صارت أحلى وصارت أكثر فتنة وإغراء ومعرفه.. (تومئ إلى فرجيس كي تتصرف.. تقترب بخزكة لدنة.. وتجلس قرب فاروق) وفدوى التي ولدت في المرحاض وسط القرى.. استمرت تجارة أبيها وحولت زوجها مستخدما في متجر صغير لها.. وهي الآن تبني مملكة من الثروة والمشاريع والطموحات

فاروق: ياقاطر السموات والأرض.. ماهذه الدنيا التي أعترف عليها؟

فدوى: إنها الدنيا الحقيقية يافاروق.. الدنيا المنيئة من الطين والدم والشهوات والشرافة.. الدنيا الملموسة والعنيفة القاسية.. باختصار.. الدنيا الفعلية التي نحيا بها.. أما تلك التي كنت تظن أنها الدنيا.. فليست إلا أوهاما وثقافا وتزويق كاذبة.. اصنع إلى يافاروق.. كنت فعلا أنتظر هذا اللقاء في فترات قصيرة قد تكون الأوهام جميلة.. وأحيانا ضرورية.. لكن المرء لا يستطيع أن يتغذى بالأوهام طويلا.. ولا يستطيع أن يعيش على الوهم إلا القليلة والمرارة.. لا أدري.. أعتقد أنه وضع شيئا.. أن يضع رياضي مثلك

حياته في مدرسة لا تقيم له وزنا.. أريد أن تكون إلى جوارى.. إني أحتاج إلى شخص مثلك.. ويغريني كثيرا أن أثبت قدميك في دنيا حقيقة لا وهمية.. ومهما بدت الدنيا الحقيقية قاسية.. وعنيفة فإن لها أيضا سحرها الخاص.. إنه سحر أسود مسكر لاتقاس به مذاقات الأوهام الفقيرة والمغثية.. ولكنك لم تنه كاس العنبر ولم تأكل شيئا.

فاروق: (يتنفس ويثب واقفا) ياقاطر السموات والأرض.. هل تريدني ثرائي! إنك تجعليني أضحكة.. إنك جنية رهيبة تنصنين الشياك.. وتلاميذين بالعقول.. لدى سؤال واحد فقط.. سؤال يتوقف عليه مصيري.. وأريد جوابه حالا..

فدوى: ليترك تسلس قيادك لي.. الطفل أو الأحمق هو الذي يعلق مصيره على جواب واحد.

فاروق: قولي ماتشائين.. ولكني أريد جوابا واضحا.. هل تأتي زوجتي إلى هذا البيت (تسود فترة صمت ثم بحركة هادئة وطقوسية تتناول فدوى.. عليه السفاخر.. وتقدم له سيجارة.. يتردد.. يتناول سيجارة.. والرجفة واضحة في يده.. تشغلها له ثم تعود وتستريح على الكنية)

فدوى: أعلم.. إن لديك جوهرة نادرة وأخشى أنك لا تستحقها.. أشعر بالحزن حين أرى رجلا نكيا ولا مفا يحيا ويسلك مسلك الحمقى.. فتحت لك قلبي وأبواب مملكتي.. وهذا لأفعله لأي كان لكن هأنذا تتصرف كالحمقى.. تنسحب



ستتحطم إذا خرجت إلى الدنيا  
الحقيقية. إنها تأتي يا أستاذ فاروق لكن  
تواصل الاستمتاع بالسباحة في موائدك

المخاطية، وأوهامك اللزجة  
فاروق. يفاطر السموات  
والأرض. (يبدو وكأنه يتقصص في  
وسطه، يثبلك على الكنية، ويخفي  
وجهه بين يديه).

فدوى. إنك مخيب يا أستاذ فاروق.  
وعلى كل أردت الجواب وحصلت عليه،  
فامضه على الخرس الذي يريحك.

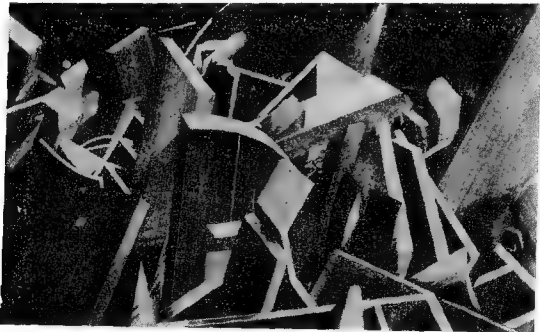
(تخرج وتتركه وحيداً في الغرفة.  
بعد قليل يرفع يديه عن وجهه يتطلع  
حوله، تباغته صورته المتكررة  
والمشاكسة إلى ما لانهاية. يخلق  
بذهول قصيرة من الزمن، ثم ينهض  
بإعياء وينجر قدميه خارجاً فيمض  
تتلاشى الأضواء).

إلى محاربتك اللغوية، كي تسبح في  
مخاطك وأوهامك عاجزاً عن الحياة وعن  
المبادرة.

فاروق: يفاطر السموات  
والأرض.. سلام هذا الليل والدوران..  
سألتك هل تأتي إلى هذا البيت  
قأجيبي.

فدوى: (بهدهء شديد) نعم. إنها  
تأتي، وإنها أحب بأتى إلى قلبي.  
فاروق: (يزداد امتقاعاً زارتعاشاً)  
يافاطر السموات والأرض.

فدوى: وهل تعلم أيها الرجل النابه  
لماذا تأتي زوجيتك إلى هذا  
البيت المسكين، إنها تأتي لأنها  
متيمة بحبك، إنها تأتي لأنها على صغر  
سنتها تريد أن تكون أمك وحبيبتك  
وزوجتك. إنها تأتي لأنها تعرف أن  
زوجها لا يعيش في زمانه. إنها تأتي لأنها  
تعتبر زوجها آتية خرفية ثميّة.



حديث الليل، للفنان الأمريكي إيفان بافريد سمر



## المشهد الخامس

(فى المطبخ. هاروق يجلس وحيدا على كرسي خشبي ويمسك بيده  
سكين مطبخ عتياء زائغتان ووجهه شديد الشحوب).  
المؤلف: وكانت الساعات تدور.

هبط الليل، وبدأ يمتص المدينة وفى صدره كان يتدافع ليل أشد  
ظلمة من ليل المدينة. حين دخل البيت أدرك أنها تعلم، فنانزوى فى  
المطبخ احتسب زجاجة من الماء وظل قمع جافا. نزع ربطة العنق  
والقميص، وبدأ يمزقهما حين تغبت يده، تنازل السكين وقطع البقايا  
حتى صارت نسيالة غطت أرض المطبخ، ثم أشعل سيجارة، وجلس. كان  
متعبا وخاويا وكان يفتش عن الغضب فلا يجد إلا مواء خائرا وشاحبا  
والآن ماذا يفعل؟ جر إبهام يده على النصل العريض، وتحسس الصد  
المرهف حذرا. فى ذلك اليوم حين حمل السكين إلى البيت، تأملتها  
صاحكة وقالت: «هل اشتريتها من القصاب؟». «فأجاب» نعم من  
القصاب اشتريتها. ولا تقولى بعد اليوم اشتريت لى سكيننا لا تقشير  
خيارة» فعقبت: لا. هذه يكفى أن تراها الخيارة حتى تتقشير من  
الخوف. وكان يحلوه أن يجلس فى المطبخ ويراقبها. وهى تفرم  
وتقشير وتقطع. أصابعها الناعمة تلتف على المقبض الخشبي. كان  
يحس هذا الالتفاف لدنا ومثيرا. لا. دع الصور. دع الذكريات. وتأمل  
عارك بعينين مفتوحتين الليل يتقدم. واللحظات تتوتر. ثم تمضى  
مثقلة بالحمل. نعلام تماطل أو تشعل. هذا الجرح لا يشفيه إلا الدم. دم  
دم. وجاشت معدته. حين كان طفلا رأى دما يسيل على فخذه أمه  
فلججه الرعب. ودخل فى اللغز فيما بعد فهم وتعلم، ولكنه لم يبرأ  
من الرعب. ولم يخرج أبدا من قلق اللغز. مازال الدم يروده، ومازال





ماتج عبدالحمطى - مصر



هذا اللغز يحيره. والألفاظ تتكاثر. فى الجامع الغاز. وفى المدرسة الغاز. وفى المديزية الغاز، وفى المدينة الغاز، وهناك. هناك فى ذلك البيت تلتقى الألفاظ والفوايات معا.. تلك المرايا تلك الفتنة التى تمثيل من الصوت والحركة، من الجسد والآث، هى الفوضى تكتسح الدنيا. فوضى مرغبة، تغرقه وتبلعه فى دوامتها المظلمة.

والآن.. ماذا يفعل؟ إنه وحيد وضائع، لم يعد له زمان، ولم يعد له مكان. وقواه خائرة، ليته يغفو قليلا، أو ليته ينكب على مسألة رياضيات. حين تستغرقه مسألة رياضيات ينش العالم وتفسه، ويشعر أنه يسبح فى فضاء بلورى ثقى. ولكن الرياضيات بعض وساوس الشيطان، وأخوه كان يسخر منه دائما ويقول: «إن الرياضيات كالشعر، لا تعلمك شيئا من الحياة» حقا. ماذا يعرف هو عن الحياة؟ ماذا يعرف عن العالم الذى يديره الشيخ مكتولى. والست فدوى وعبدان القاضى، وثريا، ومدير المدرسة، وذلك الشاب المشروب والمبرقع، وامراته؟ وامراته.. كن رجلا.. لا... لا المكان مكانى ولا الزمان زمانى، رأسى عجيب رخو من الصور والبذات والكلمات. لو أغيب، لو أغيب (يذاق مقبض الباب بارتياك، وتدخل نجاة)



عاطف نرمية - مصر



نجاة: (بصوت متعثر) دعنى أفعَل  
لك شيئاً، دعنى أساعدك  
(فاروق يعرض عنها ولا يجيب).

نجاة: أعرف أنى لوثت كرامتك،  
أعرف أنى جرحتك جرحاً عميقاً، وما  
تفكر به عادل وسليم (تقترب بحياء  
وتقف إلى جواره، تمد أصابعها إلى  
السكين) نعم، هذا هو الحل، إنك تحمل  
هما تنوء تحته الجبال، تخلص منى ومن  
هذا الهم، إن حياتى الوظيفية لا تتناوى  
شيئاً أمام هذا العذاب الذى تعانى به،  
أرفع هذه السكين، أرفعها يا حبيبى،  
استجمع قواك، واقربها هذا فى  
نجرى، جررى من دمي الملوث، حررى  
من قذارتى، الدفن شقاءك فى لحمى،  
أبصقه هنا فى قلبى، أرفع يدك  
يا حبيبى (تمسك يده وتحاول أن ترفعها)  
أرفعها يا حبيبى.

فاروق: (ينتر يده منها) دعنى  
وحدى.

نجاة: لا أستطيع أن أملكك تتحلى  
كل هذا الشقاء.

فاروق: قلت لك دعنى الآن، لا أريد  
أن أراك، لا أريد أن أسمع صوتك، لا أريد  
أن أشم رائحتك، دعنى وحدى.

نجاة: (بذل وخسوع) حاضر  
يا حبيبى.

(تزعج على الأرض وتتزوى فى ركن  
قصير).

المؤلف: هى ابنة خالته، وأحبها  
كما لم يحب أحداً فى الدنيا، وكانت  
تقول إنها تحبه كما لم تحب أحداً فى  
الدنيا، ولم يكن أبوها وأجدتها من هذا  
النوع، لكن إصرارها وطغيانها العاشق

أجبراه على القبول، ويوم زفافهما  
انتحى به الأب وقال له: «إنى أسلمك  
جوهره، فأعرف كيف تحافظ عليها»،  
كانت حقاً جوهره حتى تقوض العالم،  
وانهار فى غربة هذا النهار، لو أن  
رأسه يصفو، لو أنه يستطيع أن يمد يده  
داخل جمجمته، وينظفها من الطنين  
والأفان والكلمات الزائدة، ماذا يفعل،  
أذهب إلى أخيه الشاعر، سيصفق  
ويقبله، ويقول: «هذه هى الدنيا  
الحقيقية يا ابن أبى البكر»، سيقول  
«حاولت أن أظلمك السباحة فى بحر  
الحياة، ولكنك رفضت وتعاليت»، هل  
يذهب إلى أمه، كما اعتاد أن يفعل منذ  
مات أبوه، كان فى العاشرة حين مات  
أبوه، كان مسجى على السرير، شفى  
اللون وضامراً، وكان يلهث وهو يتكلم  
قال له: «تعلم، وأدخل الجامعة»، وقال له:  
«عليك أن تصير رجلاً قبيلاً أو أذكى»،  
ولكن أمه عفته من هذه المهنة، ولم  
يصير رجلاً قبل الأوان، بعد الدفن  
أمسكت البيت بحزم، وأدارت كل شىء  
كأنت قوية ومديرة، وعرفت كيف تربي  
ولديها، وتصل بهما إلى الشهادة  
والوظيفة، وهى التى اختارت ابنة  
خالته قبل أن يخطبها، وقيل أن يحبها  
وود الآن لو يتدس فى حضنها، لو تعلق  
رأسه من الضيق والهموم، وتهدده  
بتنعمات شجية لا يذكر منها كلمة، تلك  
أيام لن تعود، والأم ترقد مطمئنة فى  
تبرها، إنى وحيد مع هذا الهول، وعلى  
أن أواجه وحيداً، ولكنى متعب ولا  
أستطيع التركيز، النوم أمينة







عدت. وأنا أتبش غرائب هذا اليوم،  
وأشحد عزيقتي على الرحيل.

نجاة: لا... ولماذا ترحل... لا ليس  
أنت... اقتلني كالكلبة، وتابع حياتك،  
والحياة أمامك فسيحة.

فاروق: لم يعد لي زمان، ولم يعد  
لي مكان، ما اكتشفت في المدرسة  
والجامع والشارع والمديرية وبيت النسب  
لدوني. لم يترك لي في هذا العالم حجراً  
صغيراً انطوي فيه رائي وحيد وضائع.

نجاة: لا.. لست وحيداً، ساكون ظلك  
في كل ماتريد..

فاروق: سقط النقاب عن وجه  
العالم فبدأت أرى مشروم الشفتين،  
ياله ما أبشع وجهه! قريب كل شيء  
قريب، ولم يبق لي إلا الرحيل.

نجاة: أهذا قرارك يا فاروق؟

فاروق: وهل هناك خياراً

نجاة: إذن.. سنرحل معاً.

فاروق: يا قاطر.. السموات  
والأرض.. أينبقى أن تكوني معي في  
رحلتي الأخيرة!

نجاة: نعم.. سنكون معاً، وسيكون  
رحيلنا كالزفاف، هل تذكر تلك الليلة؟  
كان كلانا عديم الخبرة.. وشهق كل منا  
واعتقدنا أننا نموت، نعم.. كذلك الليلة  
سنشهق معاً.. ونموت معاً.

فاروق: ونمضي في البياض، في  
فضاء من البياض.. بعيداً من رائحة  
الشيخ مشولى، ومرونة السيد المدايز،  
وهذه المسوخ التي تتساقط في الوحل  
والقمامة بعيداً.. بعيداً.. ولكنك ملوثة  
وستبقين البياض، يا قاطر السموات

الموت! أنت تسبحين في مائك، تكيفت  
مع التيار. وتعمت كيف تزدهرين فيه.  
المدينة مدينتك. والبيت المتلائي  
بالغواية والرايا بيتك. إن الوقت وقتك  
يانجاة. ولا يلائمك أن تطلبي الموت،  
هناك واحد آخر.. واحد لم يعد له وقت.  
ولم يعد له مكان، هو الذي يجب أن  
يغيب.

نجاة: أنا تكيفت، لو تعرف  
يا فاروق كم كابتك، وكم عانيت، لو  
تعرف كم مرة هجرت، وكم مرة  
خاسمت، ولكن من يتورط لا يبقى له  
قرار.. لا.. ما تكيفت. وكيف يمكن أن  
يتكيف المرء مع حياة ممزقة ومشروخة!  
إن غربتني أعمق مما تظن. واليوم حين  
أخبروني صمعت، وتخلجت أطرافني.  
ولكن بعد قليل هدأت أنفاسي. وشعرت  
بالارتياح.. نعم.. ارتحت.. لأنني اليوم  
سانتهي من تمزيقي، وعذاباتي الطويلة،  
سناودع القلق، ولسعبات الدم،  
وأستريح. أنا التي أخطأت، وتورطت  
وأنا التي ينبغي أن تموت.

فاروق: (يمسك كتفها) ويظن في  
عينيها (تتركيز) أحقا تريدان أن  
تموتى؟  
نجاة: نعم.. وفي هذه اللحظة  
بالذات.

فاروق: ألا تتظاهرين!

نجاة: وهل بقي مجال للتظاهر  
يا فاروق!

فاروق: يا قاطر.. السموات  
والأرض.. أين كان يختبئ هذا الشفاء  
كله؟ لم يبق شيء خراب.. خراب شامل  
لا يترك لنا خياراً إلا الرحيل.. منذ



والأرض.. كيف كنت تغفلين.. تتعائق  
وتتعمد في السريو.. وأنت تعلمين أن  
جسدك ملطخ بأنفاسهم، ويصاقهم  
وشهواتهم.. قولى.. أكنت تستمتعين؟  
نجاة: أرجوك لا تفسد الحلم،  
استمتع.. سامحك الله.

فاروق: لم تكونى حجرا.

نجاة: بل كنت حجرا، تريد أن  
تعرف كيف كنت أتعلم على القرف  
والاشمئزاز؟ كنت أبخل في السقف  
وأفكر.. سأشتري لفاروق كذا وكذا،  
وسأشتري للبيت كذا وكذا.. لا لقد  
لوثت جسدى، ولكن مواطنى وروحي  
ظلت نقية. وأقسم لك أن هذا الجسد لم  
يختلج مع انسان سواك. وفي الليل  
حين تضمينى، كنت أشعر أن قذارتى  
تتبدد.. وأن خلاياى تتجدد، وأنتى نجاة  
التي هى لك، ولك وحدك، سيظل  
البياض ناصعا، فذهنا نغضى.

فاروق: أحقا تريدان الترحيل  
معى؟

نجاة: نعم.. وإن أفارقك أبدا.

فاروق: أتحييتنى إلى هذا الحد.

نجاة: وربما أكثر..

فاروق: ما أشد وحشة هذا العالم.

نجاة: ضمني.. ولترجل عن وحشة

هذا العالم.

(بمركات هادئة يغلق فاروق النافذة

جسدا، ويقفل باب المطبخ، ثم يقطع

الأنبوب الذى يصل غرفة الفناء

بالسوتوفان، ثم يعضى إلى الجرة

الاحتياطية، ويفتحها من الأخرى.)

نجاة: والآن.. تعال يا حبيبى.. هذه  
ليلة زفافنا الثانية.  
فاروق: (وهو يتمدد إلى جوارها  
على أرضية المطبخ) نعم.. إنها ليلة  
زفافنا الثانية.

(تتناثر العبارات، وهما يخلعان  
ثيابهما، ويتطارحان الحب.)

نجاة: هل رفعت الشراع؟

فاروق: نعم.. والرياح تدفعه بقوة.

نجاة: والمجاذف.. أئن نحتاج إلى  
مجداف؟

فاروق: والمجاذف جاهز.

نجاة: إنى أحبك.

فاروق: كنت أخاف أن أرحل  
وحدى.

نجاة: وكيف.. ترحل وحدا!

فاروق: إئنا نبتعد عن الخراب  
والوحشة والفوضى.

نجاة: نعم.. اننا نبتعد، وندخل فى  
البياض.

فاروق: رايت اليوم رجلا كان

يغطى الزبد فمه.. كان يريد أن يبصر.

وكان يصرخ.. أتعلمين ماذا كان

يقول؟

نجاة: ماذا كان يقول يا حبيبى؟

فاروق: كان يقول.. الموت.. ولا

التعريض مع دولة هذه الأيام.

نجاة: نعم.. الموت.. ولا التعريض مع

دولة هذه الأيام.

فاروق: يا فاطر.. السموات

والأرض.. ما أشد وحشة هذا العالم.



نجاة: حقا .. ما أشد وحشة هذا المؤلف: كان يوما غائما وباردا.  
العالم! كان يوما ككل أيام أوائل الشتاء.  
(تتلاشى الأضواء ببطء شديد) وكانت الساعات تدور...



يسيد سعد الدين - مصر



# الحياة الثقافية

كمال رمزي  
صنع الله ابراهيم  
عبد الرحمن أبو عوف  
عبد الحميد كمال  
مجدى حسنين



«الزعيم» :

## ليس كل ما يلمع.. ذهباً

كمال رمزي

المرصعة بالنياشين، بنطال بيجامة باهتة اللون، قديمة، مهترئة، ويعترف أن بنطال البزة العسكرية الآن يجفف من البلل الذي أصابه، أثناء محاولة الاغتيال.

على هذا النحو من التهم، تتوالى مناظر «الزعيم» التي تندرج في باب «الهجاء السياسي»، وتعتمد المسرحية التي كتبها فاروق صبري على فكرة «التخفي» أو «التنكر» الموفلة في القدم، والتي تجد أصلاً لها في حكاية «الناسم واليقظان» الواردة في «ألف ليلة وليلة» حيث يحلم بطلها «أبو الحسن» بأن يصبح ملكاً على البلاد، ولو ليوم واحد، لكي يقيم العدل بين الناس.. يسمعه هارون الرشيد سجد الذي كان يسير في شوارع المدينة متخفياً.. وفعلاً، يأخذه إلى القصر ليجمعه خليفه ليوم واحد.. ويخرج أبو الحسن من التجربة المثيرة، الممتلئة بالمفارقات، ظاهراً منحه ثمينة من

مع بداية الفصل الثالث. يظهر «زينهم» الزعيم المزيف، في بهو القصر، محمولاً على محفة أقرب إلى نقالة المرضى، ملفوفاً في ملءة.. ويلمسات مادل إمام الساخرة، يعبر بيلافة، عن الخوف الممتزج باليأس، الذي هيمن على بطلنا، بعد أن أفلت بأعجوبة من محاولة اغتياله التي تمت منذ لحظات، في نهاية الفصل الثاني.

يتكلم «زينهم» أو مادل إمام، فوق أريكة وثيرة.. جسمه يبدو شديد الضلالة، وملامح وجهه تتجمد على تعبير يبرز ما يعانيه من قلق ودهشة.. وفي نوبة من شجاعة مفاجئة، يغلق لناثيه، رستم رستم» «أحمد راتب»، أنه قرر ترك القصر، والعودة إلى الحارة.. لكن النائب يرفض بصرامة، ويهدده بقسوة.. عندئذ يقف «زينهم» منتفضاً، فنكتشف أنه يرتدي أسفل الجاكت العسكرية الأنيقة،



الازستقراطية، من خلال الموظف الصغير، نجيب الريحاني عندما اضطرت الظروف أن يكون «بديلا» لملك دولة أجنبية يزور البلاد.. وصاحب الجلالة لقطين عبيد الوهاب ١٩٣٦، الذي ينتصر للبسطاء من الناس، في الوقت الذي يبرز فيه مدى تزلف الوصولييين إلى صاحب السلطة والجاه.

إذن، فكرة أن يحل رجل من المحكومين محل الحاكم لم تفقد نضارتها برغم معالجتها عدة مرات.. وهي من الأفكار المغرية، المرنة.. التي تحتل الميزان من المعالجات.. والإعتماد عليها أمر وارد ومشروع تماما.. لا يرفع من شأن العمل الفني ولا يقلل منه.. فالمعيار في النهاية يكمن في كيفية المعالجة واتجاهها.

## العسكرتارية



إبتعد فاروق صبرى عن الخلفاء والسلطين والملوك ليقترب من الحكام العسكريين، الذين ألت لهم الأمور، في معظم بلدان العالم الثالث.. وفيما يشبه التمهيد، تعتمد واضع الموسيقى التصويرية مودى الإمام أن يصاحب رفع الستارة، في المشهد الأول، صوت مارش عسكري، يعتمد على الطبول فقط، مما يوحي بأن المسرحية ستقدم طرفا من عالم الجندي الصارم.. لكن ما أن تفتح الستارة حتى تتوالى شخصيات رجال القصر، إما تافهة، مثل الخادم الخاص للزعيم، أو طموح، شره إلى المزيد من السلطة، مثل نائب الزعيم، رستم رستم- أحمد راتب- أو أقرب إلى البلاهة، مثل

منذ ستة عقود، في عام ١٩٣٢، قدم نجيب الريحاني أوبريست «حكم قراقوش» التي لحنها زكريا أحمد، والتي تحكى عن الرجل الفقير، بندق أبو غزالة، الغاضب على ما يلاقيه الناس من ظلم، ويحلم.. بصوت مسموع، أن تتاح له فرصة حكم البلاد، ولو لأسبوع واحد، يرفع البلاء عن الشعب، وينشر العدل، ويعدم بعدها.. يسمعه «قراقوش» فيوافق على الصفقة.. بندق يحكم لمدة أسبوع ثم يشنق.. وفي القصر، يكتشف بندق فساد ومسائى، وتفاهة رجال القصر، ولكنه ينغمس في الملذات.. وسرعان ما ينتهى الأسبوع، ويساق إلى حبل المشنقة.. إلا أن إبنتى «قراقوش» تتدخلان، في اللحظة الأخيرة، لإنقاذ حياة الرجل.

حديثا، في عام ١٩٧٨، قدم الكاتب السوري الكبير سعد الله ونوس «الملك هو الملك» التي تعد من عيون المسرح العربى لما تتمتع به من أفق واسع ووهى عميق، فضلا عن قوة ومثانة وخصوصية بنائها الفني، وهى تجعل «البديل»، أبو عزة عندما يتيح له الملك العايب أن يحكم- يتحول إلى ملك متسلط، غاشم مستبد، يجمع كل السلطات بين يديه ليصبح أشد شراسة من الملك السابق.. والمسرحية بهذا تؤكد فكرة أن العدالة لم ولن تتحقق على يد فرد عادل، ولكن تتحقق عندما يطبق نظام عادل

وعلى مستوى السينما، اعتمد أكثر من فيلم على ذات الفكرة «سلامة في خير» الذى حققه تيازى مصطفى عام ١٩٣٧، الذى ينقد فيه رياء الطبقة



ببلاده بالفهلوة والاحتتيال، يأمر وزير الإعلام بأن ينظم حملة تبين مزايا السير على الأقدام كحل لمشكلة انعدام المواصلات.. وحملة أخرى لإبراز فائدة عدم تناول الطعام، كحل لمشكلة الغذاء غير المتوفر.. وهما هم الوزراء فى حالة خنوع تام، يوافقون بحماس على ماتجوده به قريحة «الزعيم المرتضى».. وتسقط بناطيلهم على الأرض، رعبا، عندما يزجر.. وفى منظر قوى الدلالة، يخطب «الزعيم» الديماجوجى، بمناسبة الذكرى الخامسة عشرة للثورة، فيطنطن بكلمات غير مفهومة بحماس شديد، على طريقة «هتلر» أو تلامذته.

فى محاولة لإثبات الولاء، يخطر رئيس المخابرات زعيمه المذدى، بأنه صادر فيلما أجنبيا كان يصور داخل البلاد، وأن مخرج الفيلم اللئيم اختار «كومبارسا» تتطابق ملامحه مع الزعيم، وأسند له دور أحد اللصوص مما يسىء إلى سمعة البلاد ويشوه صورة الزعيم.

وإذا كان شريف عرفة، فى أولى تجاربه كمخرج مسرحى، تعمد أن يجعل أداء معظم الممثلين متسما بطابع كاريكاتورى لكى يعوض شيئا من تسطح الشخصيات التى يقومون بها، فإنه أيضا حاول، أن يستعين بالاستعراضات ليعبث فى العرض قدرا من الحيوية.. وفى ذات الوقت، يخفف من وطأة ركाम المحادثات الطويلة.. وبينما يبدأ «الكاريكاتور» - خاصة بالنسبة للخادم الذى يحرك رأسه بعصبية، والوزراء المغالى فى طريقه دخولهم وخروجهم - مفتقرا إلى الخيال، جاءت الاستعراضات التى صممها،

«زمباوى» - يوسف داود - أو متغطرس، مثل رئيس المخابرات، نعيم - مصطفى متولى - ثم مسئولة التنظيم النسائى، الأقرب إلى مودة الحريم للزعيم، سونيا - رجاء الجداوى - التى تخطرهم، ضاحكة، بأن الزعيم سيتأخر فى تصريح شئون البلاد، لأنه انهمك طوال الليل، فى عمل مضن.

بهذه «الأنماط» المسطحة، تفتتح «الزعيم».. وتدور بين بعضها بعضا، ثرثرة مسهية، بطيئة، يفهم منها أن ثمة إتفاقية مشبوهة سيتم توقيعها بين الزعيم ودولة أجنبية، تنص على إقامة مقبرة للنفايات الذرية فى البلاد، نظير كمية من سلاح فاسد.. سيخرج منها «الزعيم» بعمولة كبيرة.. وبالطبع.. لنائبه، أحمد راتب، ومدير مكتب النائب، يوسف داود، نصيب فى هذه العمولة.

لكن البرود الذى يهيمن على خشبة المسرح سرعان ما يتبدد ليتحول إلى دفء عندما يظهر «الزعيم» عادل إمام.. ويوفى المخرج شريفة عرفة فى تقديمه.. فبينما ينطلق صوت «اليوست هورن» بنوبة استقبال تفتح الستارة الثانية ليتقدم، الزعيم، جالسا على عرش فوق «برتكبل».. يرتدى الزى العسكرى الأنيق، المرصع بنياشين، وأثار الإنهاك بادية على وجهه.

يستوحى عادل إمام بمهارة، العديد من خصائص وسلوكيات حكام العالم الثالث أمثال بوكاسا وموبوتو، والنميرى.. و.. الخ، فهو هنا عنيف وجاهل، يتظاهر بالحكمة.. يعالج مشاكل



عاطف موز، لتخفيف بعداها ما للعرض.. فإلى جانب إبهارها الجمالى، بإنضباط الراقصين وتوحد حركاتهم، عمقت بعض معانى المسرحية.. وكمثال: استعراض قوات الزعم، التى توحى بالقوة والتماسك، والتى سنكتشف لاحقا أنها لاتمارس تجبرها إلا على «زينهم»، الكومبارس الضعيف.. وهى -نخبة القوات- تتخلى عن «الزعيم» وتهرب من موكبه، عندما تسمع صوت إطلاق النيران.

## الحارة.. وسكانها

بانتقال المسرحية من الفصل الأول إلى الفصل الثانى.. أو بانتقالها من قصر «الزعيم» إلى حارة «زينهم»، تنزلق إلى مازق وعر، يتجسد فى نظرة الاستعلاء الهيئية، القاسية، للعاديين من الناس. الديكور المميز الذى صممه نهاد جاد يستفيد من مساحة خشبة المسرح تماما كما يستخدمه شريف هرفه استخداما فنيا موفقا بحق.. فى الخلفية بنايات لعمارات عالية، فوقها إعلانات أجنبية.. فى المقدمة، على اليسار، حجرة زينهم الكائنة فوق سطح تطل عليه نوافذ لبيوت فقيرة.

قبل أن يصل «زينهم»، تنتظره صاحبة البيت وابنتها.. الأم غاضبة لأن صاحبنا لم يدفع الإيجار.. أما ابنتها فبالغة الضخامة، يلهاء تطلع وجهها بمساحيق كثيفة، تشبه كدمية فى بلوزتها، وتتحرق شوقا للزواج من «زينهم».. وبعد أن يصل عادل إمام،



ببذلتها «الجنز» العتيقة، يدور بينه وبينها فاصل من العراك مع الأم، ويهرب من الإبنة التي تحاول احتضانها، على نحو كان يليق به أن يثير شفقة صناع المسرحية بدلا من أن يدفعهم إلى السخرية منها.

بعد أن يتخلص «زينهم» منهما، ينظرا من حافة السطح فيرى، وثرى معه، رجلا يتسلق عامودا.. يضحك «زينهم» ويصبح «محمود يا حرامى»، فيلقى الأخير عليه بالتحية عندئذ تفتح إحدى الجارات نافذة لتصرخ «حرامى.. حرامى».. وسرعان ما تندلع مشاجرة بينها و«زينهم».. فهى مثل جارتها الأخرى، سليطة اللسان، التى ستفتح النافذة بدورها، لتدخل في معركة مع «زينهم» المزعج، ذلك أنه ضيق على كل منهما متعة الاختلاء بزوجها.. ولا يفوت المسرحية أن تجعل من أحد الزوجين مجوزا لأصلع الرأس، يلتقط أنفاسه بالكاد.. بينما الثانى أقرب إلى الباطنية.. وعلى هذه الوتيرة يقدم «الزعيم» معرض نماذج من سكان الحارة!

رئيس المخابرات، مصطفى متولى، يذهب إلى حجرة عادل إمام، يعذبه بأسئلة لانهاية لها.. ويرعبه عندما يصبح «القوات تتقدم».. فالقوات فعلا تطل من كافة النوافذ، وتقتحم السطوح، شاهرة أسلحة من الأنواع كافة.. وأحد المساكين يحمل على كتفه مدفع «بازوكا».. هكذا، كأن القوات ستواجه جيشا كبيرا من الأعداء.. هنا، يستفيد شريف عرفة من مفردات الديكور، ويقدم عادل إمام أداء لامعا، يجسد فيه، سواء بالصوت أو

الصمت، وعلى نحو كوميدى، فزع رجل لا حول له ولا طول إزاء قوة غاشمة من المستحيل مواجهتها.

نائب «الزعيم» (أحمد راتب) ومدير مكتبه، يوسف داود، ينقدان «زينهم» من ورطته.. فالزعيم قد مات.. وعلى نائبه الخائف من الناس، ومراكز القوة فى القصر أن يجد بديلا للزعيم، شبيها له، يبقى فى الحكم ليوم أو اثنين، كى يتسنى له إعادة ترتيب أوقافه.. وها هو يتوجه إلى حجرة صاحبا، أمرا رئيس المخابرات بالإنصراف.. ويقنع «زينهم» بأن يقوم بدور «الزعيم» فى الساعات القادمة.

فى القصر تنغمس المسرحية فى المواقف المتوقعة: «زينهم» يفاجأ بفاتين جميلتين يدلكانه.. المسئولة عن توريد الحریم تلمح له باستعدادها لتلبية رغباته.. عشيقه «الزعيم» المتوفى تدلف إلى فراشه الوثير، خلف الستائر المسدلة على السرير، لتبتعد غاضبة، مذمورة، بعد ثوان، لأنها اكتشفت أنه ليس الزعيم الحقيقى.

الأهم أن «زينهم» ابن الحارة، لا يعبر فى أحلامه عن أمانى الناس الحقيقية، أو حتى القليل منها. ولكن يعكس تصورات صناع المسرحية عن هذه الأحلام، فهو يطلب من رئيس المخابرات أن يسمح لعمه أو خاله، تاجر المخدرات، أن يفتح «كشكا»، وأن يلحق ابن شقيقته، الحاصل على مجموع قدره ٢٢٪ فى الثانوية العامة، بكلية الطب، وأن يجعل فترة الدراسة بالكلية ستة أشهر فقط.. وعلى لسانه يتردد أسماء أبناء حارته، مثل- وأسف





أحمد عمر - مصر

يطلق رئيس المخابرات، خارج خشبة المسرح، رصاصتين على الرجلين ثم يأتي دور رئيس المخابرات نفسه، فزينهم يأمر وزير الداخلية بالقبض على قاتل الرجلين، ذلك أن أوامره كانت تنحصر في التحقيق معهما وليس القضاء عليهما في استعراض مهيب، مع أنشودة رائعة، كتبها بهاء جاهين تتحدث عن «الشعب الذي يمسك مصيره بيده.. لا يحتاج لفسار أو حارس» يعود «زينهم» مع حبيبته إلى الحارة، في موكب جماهيري خلاب.. وبلونة ورشاقة، بالبدلة «الجنز» العتيبة، يطوف عادل إمام في أرجاء خشبة المسرح، مشاركا الجميع في فرحهم.. لكن هذه الأنشودة تبغمانيتها العميقة، تعوزها المقدمات التي كان من الضروري أن تكون موجودة في بنية المسرح أساسا.. إن هذه الأنشودة التي تتكرر عدة مرات، مع ستار الختام هي وحدة مستقلة بذاتها، لامعة بحق.. إلا أن لمعانها الأصيل يختلف عن اللمعان العام للزعيم» فليس كل ما يلعب معدنا نفيسا..

للكتابة- «عبده النتن» و«سيد بلاوى»؟!

## أنشودة الختام

بعيدا عن الموقف المتجنى من سكان الحارة، وأحلام زينهم الرديئة، ينجح صاحبنا في تفويت فرصة إمضاءه للإتفاقية المشبوهة على أصحاب المصلحة في توقيعها.. وبعد أن ساعده الحظ في النجاة من محاولة اغتياله.. يفاجأ في حجرة نومه بالفتاة التي يحبها علا رامي وقد أمسكت بمسدس كى تقتله، فهي واحدة من «كتيبة الإعدام» التي حاولت التخلص منه.. يبذل جهدا يائسا في اقناعها بأنه ليس «الزعيم»، ولكنه مجرد كومبارس.. وعندما تقتنع تبادلها حبا بحب، ويؤمن هو بأفكارها.. وهى أصلا بلا فكر.. اللهم إلا إذا كان التخلص من «زعيم فاسد»، مع بقاء النظام كما هو، فكرة تستحق التنويه.

ببساطة، يأمر «زينهم» رئيس المخابرات بالقبض على نائب الرئيس ومدير مكتبه.. وزيادة في تأكيد الولاء،





# فى عين الشمس: الرواية المصرية الكبرى صنع الله ابراهيم

حقا إن يوضع منذ الصفحة الأولى فى شوارع لندن وردحات مستشفياتها ليلتقى بـ «أسيا العلما» ، التى تدرس فى جامعات إنجلترا وبخالها الذى يعالج فى العاصمة الانجليزية من السرطان ، إلا أن الحديث الدائر هو عن السادات و «أصدقائه» : جيمى وهنرى وماركوس وشاه ايران ، وعن انقلابه على الجماعات الاسلامية بعد أن شجعها ، وعن انتشار ظاهرة الحجاب فى الجامعات ، فلا بد للناس من شئ يؤمنون به ، كما يوضح الخال : «لقد نشأ جيلك على خطب عبد الناصر وعدم الانحياز والاشتراكية»

الناشر الانجليزى (بلومسبرى، لندن، ١٩٩٢) لرواية أهداف سوييف «فى عين الشمس» ، التى كتبت أصلا بالانجليزية، يؤكد فى كلمته على ظهر الغلاف أنها «الرواية المصرية الكبرى عن إنجلترا» ، لكنه يعترف بأن «مصر سوف ترغب فى أن تنسب إلى نفسها هذه الرواية المؤثرة الحويطة، المبيلة الهائلة فى أحيان كثيرة، ونحن أيضا سوف نفعل». كلمة قصص منها فى الغالب إغراء القارئ الانجليزى، لأن الزوايا فى الحقيقة، رغم لغتها، هى «الرواية المصرية الكبرى عن مصر».



والدراسة الجامعية التى ستتزوج سريعا بدرجة الدكتوراه فى الأدب الانجليزى ، وفى موضوع مصرى تماما هو «اللسانيات» لا شئ يفوتها ، فكل شئ حولها مهم ، تعيش كل لحظة ، كل حدث ، وكل شخص بتركيز شديد ومحاولة لفهم ما يجرى فى دائرتها الضيقة والدوائر الأخرى الأوسع ، بانغماس وتماهى ، كثيرا ما يضعانها على شفا الهيستريا ، مثل تلك المرة عندما بدأت تفكر بشأن الفلسطينى ، حبيب صديقتها نورا ، فانتقلت بتفكيرها الى أسرته التى تعيش تحت الاحتلال ، ثم أخذت تتساءل عن كنه الحياة فى ظل الاحتلال الاجنبى ، و«كل تلك الشعوب المروضة : الفلسطينين والأرمن والأكراد واليهود وأحداث البوسنة والهرسك والصومال وتاهيتى وغيرها» .. من هو الآن فى الطريق .. مذهب حقاً ومخيف أن يفكر المرء فى كل ما يحدث الآن ، فى هذه اللحظة .. صفقات سرية يجرى أعدادها فى مكاتب الحكومات وصفقات مقابلة فى اجتماعات أجهزة المخابرات .. جيوش تتحرك بالليل دون أن تعرف الى أين أو لماذا .. مواطنون يلقى بهم خارج منازلهم أطفال يولدون ، ناس يعذبون . وليس بوسعها أن تفعل شيئا ، بل إنها بالكاد قادرة على للممة الشظايا المتناثرة من حياتها .

فى العام الحزين ، ١٩٦٧ ، الذى تبدأ به كثير من المصائر المأساوية للمعاصرين فضلا عن الوطن ، التحقت

فتضيف: « والوحدة العربية والقضية الفلسطينية » ، يستطرد : «لهذا يصعب عليه تقبل سياسة الانفتاح الاقتصادى والمعونة الأمريكية والسلام المنفصل مع اسرائيل»

آسيا وخالها ، و من ينضم اليهما من أقارب ، موجودون فى لندن بأجسادهم فقط ، لدوافع عملية (من الدراسة الى العلاج) ، لكن كل مشاعرهم وأفكارهم وخططهم للمستقبل تدور حول الوطن ، ولندن يمكن أن تكون باريس أو نيويورك ، وفيما عدا المستشفى ، لا يوجد من إنجلترا غير «جيرالد ستو» الذى ارتبطت به آسيا لبعض الوقت (وتعلق بها تعلقا مرضيا فتمسك بها بجنون يشبه فى مقارنته مبتذلة علاقة المستعمر بضحياه) وهو عمليا لا يشغل من الرواية سوى مائتى صفحة من قرابة ثمان مائة .

عندما نلتقى بآسيا لأول مرة ، تكون فى التاسعة والعشرين من عمرها : مصرية سمراء ، ترتدى جوية فضفاضة من القطن ، وبلوزة من غير أكمام بلون الفوشيا اشترتها من حانوت معروف ، وتحمل حقيبة يد كانت منظمة أوكسفام الخيرية تعرضها للبيع منذ شهر بثلاثة جنيهات فقط ، بينما يدور بعنقها عقد من الآلى الحقيقية ، شخصية غير تقليدية ؟ فعلا .

إنها تتأمل حياتها وما يجرى حولها بدقة وموضوعية ، تغذيها ثقافة واسعة اكتسبتها من الاسرة ، والطبقة ،



ثلاثة شهور ، مدة طويلة ؟ لكنه يحبها ..  
وإلا فلماذا كان يقبل راحتها في  
الطريق الى المطار ؟ ولماذا سينفق  
أمواله كي تطير اليه في الكريسماس  
لتمضى معه بضعة أيام ؟ لقاء رائعا  
أوشك ان يذيب الجليد المتراكم بينهما  
لولا انها في اللحظة المناسبة بدأت  
تعطس وقد عاد اليها رعبها المعهود من  
الآلم ! وقضيا بقية الوقت في شجار  
حول أتفه الاشياء .. وافترقا على أن  
يلتقيا في عيد الفصح واعداء إياها بأن  
يكتب اليها يوميا وهو وعد أنجزه .

لكن هذا اللقاء لم يصلح شيئا ، رغم  
ما بذلته من محاولات مثل تلك المرة  
عندما ساعدتها عاطفتها المتدفقة على  
أن تتخلى عن سلبيتها تعبر من نفسها  
بجزأة ، فجذب رأسها بعيدا عنه وهو  
يقول ساخطا : « الظاهر إنك مسطولة » .  
ومع ذلك فهو يعاملها بحنان شديد ،  
ويضحي بوظيفته المحترمة من أجل أن  
ينضم اليها في شمال إنجلترا ، وعندما  
يقبل عرضا مغريا للعمل في سوريا  
تقول له في حزن ، أنها تدرك أن ما  
بينهما لم يعد الحب العظيم الذي  
جمعهما في البداية ، فيجيبها في  
مزيج من الدهشة والآلم : « من قال  
ذلك ؟ » فهو لا يفكر إلا فيها ، يحبها  
بعمق ، ربما على طريقته ، فمن هو  
« سيف » هذا ؟

إنه شخص متزن ، واسع الثقافة ،  
طموح ، معتد بنفسه ، ذو كبرياء  
وحساسية ، فلا يسمح لنفسه بالنضال

آسيا بكلية الآداب حيث تعرفت على  
« سيف » .. طالب حر (غير نظامي) ،  
يكبرها بست سنوات ، ويعيش في عالم  
من الهم فيتحدث عن كلبه الألماني  
بصيفة الحاضر رغم أنه مات من سبع  
سنوات ، ويقول ان غرفته تقع في  
الطابق العلوى من المنزل يتألف في  
الحقيقة من طابق واحد . وبعد علاقة  
استمرت عدة سنوات ، حافظ سيف  
خلالها على مسافة كافية بينهما ، مؤجلا  
للحظة الكبرى الى ليلة الزفاف ، يتم  
عقد القران ليبدأ الكابوس .

بعد سلسلة الطقوس المرهقة ، ألفت  
آسيا نفسها في غرفة بفندق  
سميراميس ، فريسة المخاوف والأوهام ،  
وحدث لها ما يحدث لكثير من الفتيات  
والرجال ، في نفس الظروف ، نتيجة  
التوتر والإجهاد والخوف ( ونتيجة أيضا  
لأن العلاقة كانت ، منذ مدة ، قد تجمدت  
في مكانها لم تتطور وفقدت « لغة »  
الموار ) ، فعجزت عن إنجاز الطقس  
الأخير ، بينما كانت تصلها من الغرفة  
الجاورة أصوات عطس وتمخط ، وكان  
سيف رقيقا مهذبا فتركها ولم يلح  
عليها ، وأصبحت هذه قصتها لسنوات  
عديدة قادمة ، فما أن يقترب منها حتى  
يتصلب جسدها وتتملكها نوبة حادة من  
العطس !!

بعد شهور ترحل آسيا إلى إنجلترا  
لإعداد الدكتوراه ، بينما يسافر سيف  
الى بيروت ليلتحق بإحدى هيئات الأمم  
المتحدة . بعد أن اتفقا على الإلتقاء بعد



عن تحقيقه، أو إن شئنا الحقيقة،  
ما فشلت آسيا في إنجازه، وهو التخلص  
من بكايتها!

هل وجدت آسيا بذلك ما كانت  
تبحث عنه؟ أبداً: صحيح أنها تستمتع  
بالعلاقة الجسدية مع «جيوالد»، لكنها  
عندما تكون إلى جواره لاتنتهي المشكلة  
إلا عندما تستأصل، في شجاعة نادرة،  
علاقتها بالإثنين، وتقفز أخيراً، ناهضة،  
قادرة وحرة، دون أوهام، إلى عالم  
الكبار الريح والمخيف.

لكن رواية «أهداف سويف» ليست  
رواية «التربية العاطفية» لآسيا العلما  
وحسب. ولو اقتصر الأمر على ذلك لكنا  
أمام إنجاز ضخم حقاً، فبعد الإستقصاء  
الدقيق الذي قامت به لمشاعر بطلتها و  
خلجاتها (وخاصة على صفحة ٣٩١)،  
بحرية وصراحة أتاحتهما الكتابة بلغة  
أخرى ولجمهور لا يهرب من مواجهة  
حقائق الحياة ولا يدفن رأسه في الرمال  
كما يفعل مائتا مليون عربي، لن  
يستطيع الكاتب العربي أن يستمر في  
جهله مكتفياً بنقاط إحسان عبد القدوس  
المشهورة.

مشروع أهداف سويف أوسع مدى  
من هذا، فهي تلقينا درساً في فن  
الكتابة، مستعينة بكل التقنيات  
المعروفة، قديمها وحديثها، من الرسائل  
المتبادلة إلى تيار الشعور (الذي يبدو  
مقحماً في حالة سيف، لأنه لا يضيف لنا  
شيئاً ويورط الكتابة في غلطة من  
غلطات السهو جاءت على صفحة ٩٩،

من أجل امرأة في تجربة سابقة يترك  
للمرأة أن تختار بيه وبين أهلها) أيا  
كان ما سيلحق به في أثنى، واسع  
الثقافة، ذو مواقف محددة في القضايا  
الكبرى (يسخر من برامج تنظيم الأسرة  
في الريف، لأن الأطفال بالنسبة للفلاح  
قوة عمل و ذخيرة للشيخوخة ويقول  
لها: «أنت تعرفين كل هذا يا برنيسية  
، فلماذا تتكلمين مثل الأوروبيين؟» ،  
ليبرالي النزعة ومتحرر الفكر إلا فيما  
يتعلق بزوجه (في إحدى المرات تنفجر  
فيه ثائرة: «لماذا لا نتكلم أبداً عن شيء؟»  
قاصدة علاقتها المبتسرة، فيرد عليها  
ببرود: «لماذا لا: «هناك أشياء لا يتكلم  
عنها الأشخاص المهبذون!» ولعله أيضاً  
محدود الفهم للآخرين، والمرأة بالذات،  
بسبب من ضالة تجربته أو غروره، فلم  
يستوعب مشكلة آسيا وظن أنها لا  
ترغبه جسدياً وأله هذا الظن وجرح  
كبريائه، فحافظ على المسافة التي  
صارت تفصل بينهما، مكتفياً، فيما  
يبدو، بمجلات «بلاي بوى» وصورها  
العارية، إنه باختصار، مثلها تماماً،  
يعيش في الوهم.

النتيجة المنطقية متوقعة، وخاصة  
في الوحدة التي تعانيتها آسيا في  
صقيع الشمال .. رجل آخر، وهو في  
البداية صديق إيطالي لسيف، ولهذا  
السبب بالذات لا تتطور العلاقة،  
ويكون على «جيرالدستون» وهو  
إنجليزي محدود الثقافة ونقيض سيف  
في كل شيء، أن ينجز ما عجز الأخير



معرفة الكاتبة العميقة بما تتحدث عنه، (فسرطان الخال مثلاً يقدم إلينا من خلال تقرير طبي دقيق، وخيار استئصاله بالجراحة يناقش أماننا بمستوى علمي رفيع)، التوغل في أعماق الشخصيات. (فيما عدا شخصية الأب التي جاءت، عكس الجد، في صورة باهتة لمثقف كبير، يحتكم عادة إلى العقل ذو أن يؤثر ذلك على سلطته الرجولية، ظل محتفظاً بتكاملة الخاص الذي يتمثل في التعالي على الماديات، و يقبع دائماً في غرفة مكتبة والغليون في قمه، يرقب مايجرى حوله في أسرته أو البلد بأكمله دون تورط ظاهري). أضف إلى ذلك حيوية السرد ذي الإيقاع اللاهث الذي ينقذها عندما تقع في مصيدة الإسهاب وخاصة في الجزء الأخير: (مسلسل الصراع بين آسيا وجيرالد، شكوك سيف في إصابته بالسرطان، لقاء أثينا الذي لم ينجز شيئاً غير إثارة غير القارئ من قدرة أبطال الرواية على التنقل ببساطة تامة بين العواصم العالمية) ففي اللحظة التي يبدأ فيها القارئ في الشعور بالملل، تتدخل على الفور بما تتميز به من حيوية القص وحس الفكاهة، الذي ينتزع منه الابتسامة في أكثر المواقف مأساوية ويجعله ينفجر في الضحك أكثر من مره (حكايات طفولة دينا، ومواقف محروس، صباغة آسيا للون شعرها بلونه الأصلي، عشور دينا البريئة على الجسم البلاستيكي الغريب

بجملة لم ترد على لسان سيف إلا بعد عدة مئات من الصفحات وقراءة عشرة أعوام)، ومن القفز إلى أمام إلى القفز إلى وراء، ومن التضمين إلى التناص، وماشئت من مسميات، الأمر الذي أتاح لها أن ترسم بانوراما ضخمة لعقدى الستينيات والسبعينيات على المستويين السياسي والثقافي (بدءاً من «ساتيريكون» فيليني ومسلسل «بايتون بليس» إلى الشيخ إمام مرحباً بـ «نيكسون بابا بتاع الوترجيت»، مروراً بجين فوندا وشادية وعبد الحليم حافظ وأم كلثوم وبازوليني وملاح جاهين ومن وقائع الأيام الستة لحرب ١٩٦٧ وانتفاضة حلوان والطلاب في ١٩٦٨، وموقف عبد الناصر من الديمقراطية، ووفاته، إلى إنتفاضة الضبز في ١٩٧٧ مروراً بحرب الاستنزاف والثورة الليبية وأيلول الأسود والمقاومة الفلسطينية والحرب الأهلية اللبنانية وحرب أكتوبر، والمذبحة التي دبرها صدام حسين لقادة حزبه وأحداث شيلي وقائمة واشنطنون بوست بأسماء زعماء العالم الذين كانوا يتقاضون مرتبات من وكالة المخابرات الأمريكية).

كل هذا لم يكن ممكناً لو لم تكن الكاتبة متمكنة من أدواتها: الحوار الدرامي المكثف ذو الدلالة، القدرة المذهلة على الوصف الدقيق لمشاهد الشارع والحياة العائلية، وطقوس الجنس والزواج والدفن، التي تدعمها



الرئيسي!! نفس التناقض المضحك عندما تؤكد آسيا ان سيف طبعي لأنها علمت من صديق له بشأن تجارب نسوية سابقة له ، فتقول دادة زينة التي انتهت من إعداد الدجاجة وخفت الى مساعدة آسيا في إزالة الشعر» إفتحى ساقيك قليلا .. الرجل الخام لا يسعد المرأة» ، فترد آسيا «كويس .. فهو ليس خاما» فتضيف زينة «و الرجل الداير لا يكتفى بمنزله» ، وتتعجب المسكينة آسيا: «أنت لا تريدينه خاما ولا تريدينه مجربا ، والحل».

تحفل الرواية بالكثير من هذه المتناقضات . ففي مطلع علاقة آسيا بسيف تقبل منه مرضا بالزواج رغم انها غير قادرة على استخدام «لغة» الحديث معه، ثم تذهب الى محاضرة الدكتور المنيأوى لتستمع الى تحليله لتركيبة بيت من الشعر وكيف انه مثال لـ«البارادوكس» ، أى انه «متناقض ظاهريا ، فهو من ناحية لا يتفق مع العقل ، لكنه من ناحية أخرى قد يكون الاسلوب الوحيد للتعبير عن الحقيقة». الغموض و البارادوكس ، والاستعارة ، وبقية الحيل فى جعبة اللغة : أدوات أهداف سوييف ، وموضوع دراسة آسيا العلماء فى إنجلترا ، التى ستطالع منها لهذا السبب وأسباب فنية أخرى ، مقاطع كاملة فنحن أمام نص غنى، بالدلالات ، تم تضفيره ببراعة فائقة من عدة تيمات.

الذى وصفه الطبيب الإنجليزي لآسيا من أجل التغلب على مشكلتها مع سيف، محسن نور الدين وتنظيمه السرى المسلح، الدون جوان الإيطالى الذى طلب من آسيا أن تتظاهر بأنه نام معها حفاظا على سمعته، وجيرالد عندما يهتف باسمها عاليا فى لحظة النشوة، مبالغاً فى التعبير عن متعته، وتفكر آسيا متعجبة: كما لو كنت بعيدة رغم أنى تحتها!، فكاهة قد تبدو على الورق مهددة لأخلاق المجتمع العربى، لكنها فى حقيقة الأمر لا تمثل غير ذرة مما يحفل به الشارع المصرى من تعليقات ونكات يومية، فما تسمى إليه «أهداف سوييف» فى العمق هو كشف فجاجة وإزدواجية وفساد «المخطومة الأخلاقية» الراهنة و التى تهسد الشطورات الاجتماعية والسياسية بسيادتها التامة.

أنظر الى دادة زينة تقدم الى آسيا النصيحة قبل الزواج، بينما تقوم بعملية ذات مغزى: نتف ريش دجاجة وإعدادها للطهى (تقوم آسيا فى نفس اللحظة بعملية أخرى ذات مغزى أيضا هى إزالة الشعر الزائد من ساقيهما). بماذا نصحتها؟ ألا تسمح لسيف أن يتمادى معها، وعندما تؤكد آسيا أنه لا يريد أن يفعل شيئا قبل الزواج، تتعجب دادة زينة، فليس هذا من شيم الرجال، وتتبرع بنصيحة عملية: هناك أشياء يمكنك عملها من شأنها أن ترضيه..» دون التوضحية بالشئ



المشهد العائلى الغنى واضفاء الجو  
المأساوى ، وإشغال الحنين الى الماضى ،  
والطفولة العذبة.

والحق ان الفصل الأول يبعث على  
الحيرة ، اذ تجري أحداثه فى يوليو ١٩٧٩  
، وبعد مباشرة نفقذ الى الوراء ، الى  
العام المأساوى (على المستويين: الخاص  
والعام) ١٩٦٧ لتضى بعد ذلك فى  
تسلسل زمنى تقليدى حتى فبراير  
١٩٧٩ ، دون أى انتقال الى زمن سابق أو  
لاحق ، إلى أن نصل الخاتمة فنعود الى  
استكمال الفصل الأول بعد شهور قليلة  
(أبريل ١٩٨٠) ، ونكون قد نسينا تماما  
محتوياته ، وواقع الأمر أننا لسنا فى  
حاجة إليه ، لأن ما نقرأه فى الفصل  
الأخير هو استكمال طبيعى لما ورد فى  
الفصل السابق عليه مباشرة.

ثمة مبرران محتملان له : الأول ،  
انه جزء متكامل من استراتيجية  
اعتمدها الكاتبة ، وهى أن تبدأ دائما  
من نقطة متقدمة ثم تعود الى الوراء ،  
الثانى يرتبط بقيمة رئيسية من  
تيمات العمل.

فهذا الفصل يبدأ فى لندن ، أحد  
المراكز الاساسية للحضارة الغربية ،  
ورمز «الأخر» (المصطلح الماكر الذى تم  
إبتكاره بهدف تحاشى كلمات سيئة  
السمعة مثل «العدو» أو «الامبرالية»  
ويدور أغلبه فى ردهات مستشفياتها ،  
حيث يطرح للنقاش الحثين الممكنين  
لعلاج الخال : الكيمياى والجراحي . كما  
يطرح أيضا الحل الذى يقدمه مركز

أنظر الى الخال الذى كان فى شبابه  
عضوا فى منظمة «الخبز والحرية»  
اليسارية السرية ، وقضى عامين فى  
السجن ، كانا كافيين لاقتناعه بالعدول  
عن هذا الضرب من النشاط ، ثم أصيب  
إصابة فادحة على يد سيارة عسكرية  
عشية العدوان الاسرائيلى فى ١٩٦٧ ،  
ونتيجة هذا الحادث فقد عينه اليسرى  
- بالتحديد - التى أصبحت فارغة منذ  
ذلك الحين ، أما العين الأخرى فهى  
بندقية اللون ، والنتيجة : عينان غير  
متناسقتين ، على العكس من معنى الجد  
اسماعيل مرسى ، تاجر الموبيليا و  
صاحب ورشة لصناعتها ( مندوب  
الطبقة الوسطى العريقة) ، فهى سوداء ،  
عميقة السواد ، ولامعة كما لو كانت  
مخططة بالكحل ، مثل عيون مبد  
الناصر ، عيون مصرية صميعة!

أو الحيرة بين العلاج الكيمياى  
للسرطان. الذى أصيب به الخال ( بعد  
إثنتى عشرة سنة من إصابته الفادحة)  
أو الاستئصال الجذرى له بالجراحة ،  
الذى تفضله خاله ، هى فى نفس الوقت  
طبيبة متخصصة ، معلقة ( فى صيف  
١٩٧٩) : «نحن فى حاجة الى جراحة  
جذرية لبلادنا؟ وهى جراحة قامت  
آسيا بها فعلا فى حياتها الشخصية) .  
هذا الاستخلاص يمدنا بالمبرر الوحيد  
للمساحة التى شغلها الخال فى الفصل  
الأول والتى أوجت بأنه ذو شأن فى  
أحداثها ، وسرعان ما تبين أنه مجرد أداة  
موسيقية مساعدة ، تساهم فى رسم



والاحتلال الانجليزي حتى الجلاء  
والعدوان الثلاثي ، وهناك التناقض  
بين منظومتين من القيم الاخلاقية  
والطقوس الاجتماعية ، الذي تعبر عنه  
آسيا في إختبار صوتي ، عندما يطلب  
منها تقديم عرض لبعض الاصوات  
العربية ، فتختار لحرف الحاء كلمة  
« حرام » ولحرف الخاء كلمة « خيانة »  
ولحرف العين كلمة « عنتر » ولحرف القاف  
كلمة « قرآن » ، ويبلغ هذا التناقض  
ذروته في قصة محروس .

إنه زميل آسيا الريفي البسيط الذي  
ينطق الانجليزية بالطريقة المصرية  
المألوفة ، والذي تصدى لأستادة في  
كلية الآداب بجامعة القاهرة معترضاً  
على الاستشهاد بأرسطو ، فقال منه  
لكميتين ، ثم تمكن بعد ذلك من الحصول  
على منحة دراسية قذفت به الى البلدة  
الناحية في شمال إنجلترا حيث توجد  
آسيا ، وحيث بدأت معاناته ، من أجل  
التكيف ، في أول مرة يذهب فيها الى  
مركز مشتريات في وسط المدينة ، غادر  
أحد المحلات دون أن يدفع ثمن ما اشتراه  
، ودافع عن نفسه في مركز الشرطة بأنه  
ظن أن المحلات التي يتكون منها المركز  
وحدة واحدة وأن المشتري يدفع ثمن  
مشترياته عندما يغادر المركز بأجمعه .

وفي مرة أخرى ، ابتسمت له إحدى  
الفتيات في الطريق ، فإنطلق خلفها ثم  
أمسك بها ودفعها لصق الحائط وهو  
يصرخ : « لماذا تبتسمين لي ؟ هل هو  
الجنس ما تريدينه ؟ هل هو الجنس ؟ »

الحضارة الغربية لمشكلة الوطن (والعالم  
الثالث بأجمعه) وهو حل كيميائي  
يثير الضحك ويتمثل في برامج  
تنظيم الأسرة التي تتجاهل الواقع  
الفعلي للبلاد ، وفي مواجهته حل  
مضحك آخر ، يقدمه التطرف اليساري ،  
الذي وصفه لينين منذ سبعين سنة ، عن  
حق ، بأنه عبث أطفال ، فأخت آسيا  
العلماء ، ديناً ، مفرمة بشاب إسمه  
محسن نور الدين ، شكل منظمة  
يسارية سرية مع صديقين له ، تسعى  
الى المواجهة المسلحة مع النظام ماذا  
يفعلون / أنهم يشربون الشاي ويثرثرون  
، فمحسن دائماً موجود ، وديناً لا تعلق  
بشيء ، فهي مخصصة كلية لمحسن ، وما  
زالت تعشقه بعد ثلاث سنوات من  
الزواج وطفل ( أمر غريب بالنسبة  
للمكلمة آسيا ) وهو يبدو للأخيرة مثل  
« دون كيشوت » من غير سانشو ،  
ولديه بدلا من البفل سيارة من طراز  
« سلافا » ، حولها الى تاكسي يعمل عليه  
( لأنه لا يزيد أن يتولى وظيفة حكومية  
كى لا يتماون مع الحكومة على أى  
مستوى ) وغالبا ما كان يتعفف عن أخذ  
الأجرة اذا بدا له الراكب فى حاجة اليها  
، وقد أودع أسفل فراشه قطعاً صلبة من  
المعدن ، هى أجزاء من صاروخ كاتيوشا  
قديم العهد ، تكفى للصاق تهمة  
« التنظيم المسلح » به هو وصديقيه و  
ايداعهم السجن .

على سعيد العلاقة بالآخر ، هناك  
التاريخ المتشابك الذي يبدأ من عرابى



للأمريكان ، وبوسعهم أن يعطوا المقابر للسويديين أو اليابانيين» وتزور مقبرة الجد (إنهاء عصر كامل) حيث تستمع الى آيات من الذكر الحكيم (لغة أخرى ، فى مواجهة لغة اللسانيات العقيمة ، القادمة من لدن «الأخر» أو لغة التحليل العلمى فى البحث الاكاديمي؟ أم امتداد لهما ؟ أم نسق آخر من الرموز والاستعارات و البارادوكسات يمكن تفسيرها بلغة العلم أو لا يمكن ذلك؟) وتعمل فى برنامج تنظيم الاسرة إياه قبل أن تتولى التدريس فى الجامعة ، وفى اليوم الأول من درس شعر القرن السابع تسأل طلبتها أن يكتب كل منهم فقرة يشرح فيها لماذا اختار الإلتحاق بقسم اللغة الانجليزية ، وكانت الإجابات محبطة كما هو متوقع فيما عدا واحدة شديدة البساطة: «أريد أن أتعلم لغة عدوى».. وعندما نادى آسيا على كاتبة الإجابة ، رفعت إحدى الطالبات المنقبات يدها المقفزة ، فسألتها : «لماذا تعتبرين الانجليزية لغة عدوى؟ لم تتلق إجابة ما ، فلم تفتح طالبة فيها ، وتبرعت طالبة أخرى غير منقبة بالإيضاح : لن تجيب لأن صوت المرأة عورة؟).

تذهب آسيا أيضا الى سجن طرة حيث يقيم زعيم التنظيم اليساري المسلح، ويعلن السادات عن استعدادة للذهاب مرة أخرى الى اسرائيل و تعلق زوجة الخال علي خطر انقراض الاطفال ، بانهم ليسوا «وحدهم المهديين بذلك».

وانتهى الموقف فى مركز الشرطة حيث تمكن أستاذة الانجليزية من تخليصه كما فعل فى المرة الأولى ، وصحبته الى آسيا لأن الفتى فى حال سيئة للغاية كيف؟ لقد تزوج منذ سنة وترك زوجته حاملا ، وهو ينحى علي نفسه باللائمة ، معتقدا انه وحش بسبب ما فعله مع الفتاة الانجليزية ، بينما ترى زوجة الاستاذ ، انه فى حقيقة الأمر ، أعجب بالفتاة وتحاول أن تهون عليه الأمر، فتقول له ان كل انسان يتعرض لهذه المشاعر وتسر الى آسيا (بينما كان محروس يصلى العصر): «لقد رفض ان يصدق انه ليس الانسان الوحيد فى العالم الذى تنتابه هذه الأحاسيس ، وعندئذ قلت له أذننى أحيانا ما أشعر بالرغبة فى رجل آخر غير زوجى وأن هذا ليس بذى أهمية ، المهم هو أن تبقى هذه الرغبة مجرد خاطر ، فقال : أنت ؟ قلت : أجل ،وعندئذ سألتنى ما اذا كان زوجى يعرف بذلك فقلت أجل ... وقلت له أن أغلب النساء يتعرضن لهذه الاحاسيس ، فنهض واقفا وقال انه طالما أذننى أؤكد ذلك ،فانه سيعود فى الحال الى مصر ،ويطلق زوجته».

ماذا آل اليه مصير العلاقة بالآخر؟ فى الفصل الأخير ، الذى صفرته الكاتبة بعناية من التيمات المتعددة للرواية ، تعود آسيا الى مصر لتجد «انهم أعطوا المواصلات للفرنسيين والصرف الصحى للإنجليز و التليفونات للألمان والدفاع





فى إبتسامة خفيفة .. امرأة جميلة ، لا  
يعرف أحد من هى .. لكن الواضح أن  
قبرها كان رفيقا بها ، لأنها بعد أن  
أميدت الي ضوء الشمس «ما زالت  
تمتالكة نفسها على اتم صورة ..  
تمتالكة كبرياءها وابتسامتها  
الصغيرة الماكرة» الموجهة الي «الآخر»  
من مصر ، أو الي الأب والأم و الدكتور  
المنياوى وكل الكبار : من «آسياالعلماء»  
..... و.... «أهداف سويف»!!

ويدور حديث عن الوضع كله ونتائج  
كارثة الإنفتاح ، ويعلق أحدهم : «حتى  
عبد الناصر لن يستطيع شيئا الآن».  
وآسيا! إننا نلتقى بها لآخر مرة فى  
السطور الأخيرة لهذه الرواية الساحرة  
أمام تمثال فرموني ، يلقيه الأهالى  
بالمعبود ، تم اكتشافه حالا ، وما زال  
مطمورا بالرمال ، لامرأة حجرية ترقد  
فوق وجهها : ميناها مفتوحتان لكن  
خافضتى النظرة وشغاتها مقوستان



أبوسنة فى «رقصات نيلية»:

## سيوف علاها الصدا

عبد الرحمن أبو عوف

الكيمائى ووسيلتها فى ذلك الصورة التى ترمز لأحوال نفسية ولا تحاكى العالم الخارجى وتنطلق مباشرة من نبع الإحساس ، حيث لا توجد فواصل بين الحواس المختلفة، ثم الموسيقى أى التأليف بين أصوات الكلمات حيث تتحرر الكلمات من معانيها، وتكتسب فاعلية الموسيقى المجردة التى لا يمكن ترجمتها إلى كلام عادى.

إننا بمعنى آخر نتعرف فى هذا الديوان على عالم يجده الشاعر فى أعماقه وعليه أن يخلقه بالكلمات المهشمة، ومعنى ذلك أن الإحساسات تتفتت وتعود لتتجمع فى نسق جديد.

\*\*\*

فى مفتاح الديوان يحيلنا الشاعر إلى إحساس مرهق يتولد عن لحظة تأمل ومراجعة يعانىها الشاعر فى توحده حياة وخيرات وتحارب وإبداع خلاق عاشها وعانها عبر رحلة عمر متملى يتميز

من يقرأ الديوان المذبذبة الأخير (رقصات نيلية) للشاعر المجيد محمد إبراهيم أبو سنه، يتوقف على الفور أمام تلاوين جديدة للإحساس وإيقاعات راقصة مثقلة بالحزن وفقدان المعنى، ومعاناة ندوب التآكل. وهذه الإحساسات المركبة يستطيع اقتباسها الآخرون ، والشاعر وهو يعبر عنها فإنما ينمى ويفنى اللغة التى ينطق بها وينسج على مهل فى متواليات شجية مرهقة صورا مكثفة ومحسوسة بالرمز والمجاز والتخيل والدلالة لافتقاد شئ دافئ وجوهري، للدلالة على الحب والزمن الصعب والبراءة والوطن.

إن بعض قصائد هذا الديوان تطمح لأن (تخلق عالما) منافسا للواقع .. لامن أجل المحاكاة ولامن أجل التعبير وأدواتها هى اللغة، وهى لغة سمعية غنائية تحول الكلمة داخل القصيدة من معناها المؤلف. كما تتحول المواد فى تفاعلها



بالحضور الدائم رغم صنوف الاستحالة  
وغربة العالم وصمته الأبدى وذوبانه فى  
الحلم.

وكانى مامشت حياتى. لقد  
حلقت فوقها كما يحوم طائر فوق  
غاية

تحترق - وهاهو المساء يوشك  
أن يغلق أجفان البحر لتندلع  
رؤيا فاجعة.. وتبدأ موسيقى  
'خشنة' كأنها صدى لتصادم  
أحجار الأيام، ورغم ذلك  
فإننا على يقين من أن كل  
نهاية إنما

هى بداية جديدة.  
غير أنه يقول أيضا فى تحد:  
«قد يكون الشعر صرخة الملاح  
الأخيرة فى مواجهة الموت  
الماتى، ولكنه فى نفس الوقت  
كهف النجوم التى يدخرها  
الشاعر لليل حتى يصنع منها  
نهاره الجديد القادم.  
وبومضات غنائية دالة ورتوش  
مرهفة ذات لون قائم يرسم الشاعر  
لوحات الحصار والتوحد لزهور الحياة..  
تتجسد فى مخاطبة (زهرة الأقحوان):

وحدها فى البرارى..  
يحاصرها الشوك  
تاكل أحداقها.. زهرة  
الأقحوان  
تتذكر منذ المساء الذى فاض  
فى قلبها بالأسى.  
تتذكر بعض القلوب  
الرحيمة.. تلمسها فى هنان..  
حين كان الأمان. وأرقا

غير أن زهرة الأقحوان تعادل مأساة  
الشاعر.. وضجره وحيرته، فهى  
تتأمل.. هذا الرحيل.. الطويل  
الذى تشتهي.. يقارنها وهى  
تبقى هنا.. تنحنى لإعتقال  
المكان

لذلك فهو يحن ويستجدى (ذاكرة  
الياسمين) لعلها تمنحه الطمأنينة  
المفتقدة

كان يمضى.. إلى نرجس فى  
البرارى.. يظله بالحنين  
وكان يشاكسه بالأغاني..  
ويلقى عليه النجوم التى ازهرت  
فى العيون.

كان يهفو الى فرح طاعن فى  
الأساطير.. منذ صباه الذى  
يسكن الآن ذاكرة الياسمين.  
غير أنه يجد أن المساء الكئيب الذى  
يهبط الآن من شرفات العواصف يفلق  
فى وجهه طرقات المدينة.  
ويعلو نحيب الاغتراب والرحيل فى  
قصيدة (إيقاعات الرحيل المياغث)  
حيث:

«سحب وأوهام وأمنار/  
بلاجدوى تمر  
جسدى يعاندنى.. بعثرت  
أيامى بلامعنى.. فلا إيزيس  
قادرة على بعثى ولا ميني  
بناظرة.. الى يوم.. يفيض النيل  
فيه بهيبة العدل/ هذى البلاد  
تغوص فى الليل»  
وحتى سماؤه التى كان يضيئها  
القمر.. تخونه ويتلاشى الفردوس  
المفقود.



يقول فى قصيدة (قمر من الفردوس):

أن تبعث القمر الذى يهوى  
وقد نقرته غربان وداسته  
السعالى»

وسواء كانت قصائد هذا الديوان قائمة على الخبر أو على مقطع صوتى وعلى القافية أو بدونها، ومحافظا على الشكل أو حرا فإنه لا يطبق فقدان الصلة بلغة التعامل العام المتغيرة، لذلك فهو يتمسك بالأبدى والجوهري والمثقل بالشمول الحى فى حياتنا وتراثنا، إنه يغنى أغذب الألمان للنيل، ويصوغ عبر صور راقصة مبتهجة كرنفالا من (رقصات نيلية):

«من فى صباه الجميل.. ذلك  
النيل.. يقبل منفعلا راقصا  
ليمارس أهواه فى حنايا  
الحقول  
يشتهى لمسة الجذو.. فى  
القاع».

إنه يمسك الشمس فى جسمه..  
سوجة من مرايا وينثرها فى  
الظلام.. قلوبا تدق.. عيوننا  
تسافر للصباح طيرا يظلل بالخفق  
أعماقنا.. فتقوم البلاد على دهشة  
المستحيل.

والنيل فى رؤية الشاعر الذى  
تمزج فى إتساق بين الحسى  
والمعنوى، المادى و الرمزى، كائن  
إنسانى حى ممثل بالشهرة  
والخصوبة.. وتجسيد خلاق  
للميلاد وتدفق الحياة:

يانساء القرى فى الضفاف  
إنه يتهيا منتشيا.. ليداهب  
أعضاءكن.. يتسلى منسربا

للشفاف إنه لا يخاف... عشقه  
يتحول أجنحة.. يتبرعم ثم  
يصير حقولا، بساتين ، نخلا  
مراكب.. يصدح فيها الغناء  
عشقه يساوى مصر، لذلك يغنى  
الفرح والأمل وتتجدد معانى البعث  
وتختفى الدموع

انهضى ايزيس.. صلى  
هاهنا لاتليق الدموع. إن هذا  
الزمان .. رجع خورير الأمواج  
فى النيل.. وهذا الخلود طفل  
رضيع فانهضى واحملى الزمان  
صغيرا

أن يانيل للفجر أن يحين  
الطلوع

ولأن القصيدة منذ (ابراهيم أبو  
سنه) غالبا ماترفض الإيقاع النمطى  
الجاهز وتبنى إيقاعها الخاص المعبر عن  
نفسية قائلها فإنها تبحث عن ذات  
مجتمعية لاتجد سبيلا أفضل من  
الفوضى فى الذات الفردية.

لذلك تأتى ترنيمة (قم ياوطن)  
لتوحد بين الذات والموضوع، الفرد  
والوطن ، الواحد والكل ليصبح الكلى  
ظلا وامتدادا للجزئى:

سأبدأ من غيمة شاردة/  
وأطلع من نجمة.. باردة.

لأجمع كل الأشعة من صدقات  
البحار

وأرسم وجهك فوق خرائط هذا  
النهار

وتتعالى النبرة: «هى الأرض  
تصرخ.. تحتك.. قومى  
لأنك أنت الحياة.. فلا تقبلى  
الموت.. بين



الخرائب.. لاتقبلى الذل.. تحت  
سنايك هذى المصائب  
لاتقبلى غير سيف العزيمة..  
منتصباً فى عراك الوجود  
وتنتهى القصيدة بنبوءة الشاعر فى  
إهاب النبى وصوته الجليل:  
إذ الليل عسرس/ سيبدأ  
نهرك من دمة زرقها النجوم/  
على وردة فى نواصى الزمن/ فلا  
تستنيمى لقرع المحن/ وقومى  
من المعجز/ قومى من الخوف  
قومى من الذل/ قم ياوطن»

إن المادة التى يصوغ ويشكل منها  
الشاعر هنا قصيدته هى مادة الحياة  
المادية إنها نشر عرق وجدل الواقع  
الإنسانى. ويتبدى هنا كالمثال مخلصاً  
للمادة التى يعمل بها ، فالأصوات التى  
سمعها هى التى يجب أن يصوغ منها  
اتساقه وتناغمه.

\*\*\*\*

ولقد اختار (ابراهيم أبو سنة) فى  
ديوانه هذا الذى يؤكد اكتمال لغته  
وقاموسه الشعرى وخصوصية مفرداته  
الجمالية وأقانىم أسلوبية متغيرة،  
اختار مايمكن أن نسميه (القصيدة  
الموسيقية) وهى القصيدة التى لها  
نمط موسيقى من الأصوات ونمط  
موسيقى من المعانى الثانوية للكلمات  
التي تؤلفها، وإن هذين النمطين هما  
شئ واحد ولايفصلان.

تؤكد هذه الملاحظة فى البناء  
الموسيقى والتشكيل الشعرى لقصيدة  
(رؤيا) لتخدم معنى التدنى-  
والسقوط والمهانة والانحناء الذى  
يستشعره الشاعر فى واقعنا السياسى

والأخلاقى فى السنوات الأخيرة:  
قواقع محشوة بالصراخ..  
وحوت تشاوب

فابتلع البحر/ جمجمة فى  
القضاء هلام على حافة الألق/  
طير يرف على أفصن من دماء  
وليل طويل يغير نجوم  
ويتصاعد لحن الأساس فى هذه  
السوناتا الحزينة الملتاعة الفاجعة:

«بقايا رجال عراة.. على حفة  
النهر/ يلتمسون التطهر/  
يفقدون ذكورتهم فى الزمان  
الذى صاغه الانحناء/ عظام قرى  
فى المدى يحتويها الدخان الذى  
يتصاعد فى الألق من لهوات  
النساء اللواتى اكتوين بفقد  
الرجال وفقد الرجاء»

\*\*\*

وأخيراً فثمة ملاحظة هارضة وهى  
أن تنافر الأصوات بل تنافر الألحان لهما  
مكانهما، كما يجب أن يوجد فى  
القصيدة مهما كان طولها مواقف  
انتقال بين الفقرات الأعظم والأدنى حدة  
لإعطاء إيقاع يمثل الانفعال المتموج الذى  
هو أمر جوهرى للبنية الموسيقية لمجمل  
القصيدة. وستكون الفقرات الأقل حدة  
ثرية بالقياس إلى المستوى الذى تحدث  
عليه القصيدة بمجملها أثرها، بحيث  
يمكن أن يقال- بالمعنى المتضمن فى ذلك  
السياق- أنه مامن شاعر يستطيع أن  
يكتب قصيدة تأخذ مداها مالم يكن  
أستاذاً فى النثر.

ويبقى من تعدد وتنوع موضوعات  
ورؤى هذا الديوان الصغير الحجم الوافر  
الثراء بالقصد والدلالة السياسية



## التاريخ فى دھول

وترفع الخيام راية على وتد  
قبائل تفارق الطلول  
لتصعد الزمان فوق هامة  
(اليوينج) والبنوك والمرسيدس  
التي يقودها العميان من بنى  
أسد

## وجوقة من العبيد

فإذا طويينا صفحات الديوان أدركنا  
حزن الشاعر وشجنه لأن حصاد رحلته  
الطويلة المرهقة والمجهددة مع الشعر  
والحياة أوصلته لهذا الاعتراف الملتاع  
الحكيم:

ولهذى الحياة مقاديرها  
ومداها/ الذى تنتهى عنده  
وهراها/ قتلتنا بحبها ثم  
خانت، أوهمتنا بجنة من لظاها/  
ماتراها؟/ فتنتنا بسجورها  
ودمتنا حين جئنا ونظرننا وجدنا  
فيها سواها/

ماتراها.. صبية ماتزال/ رغم  
دهور تعاورتها فما أزال  
صباها/ كل ماتنك من عطاء  
يديها/ هو دين يعود دوما إليها/  
وهباء ماقدمت يداها

غير أننا عبر هذه الرحلة من  
الاستحالة والطموح لصيد السحب  
والرغبة فى التواصل الإنسانى وتحقيق  
معنى النضارة والبراءة تسترد الواقع  
الذى يقدمه الشاعر، نسترده صافيا.  
ومتجاوزا لكل مايشوه حياتنا من  
ندوب وتاكل وتدني.

وهذا فى النهاية هو فرح الشعر  
وصدقه ومجده ودهشته.

الواعيه من معنى حياتنا مايستشعره  
قلق الشاعر من زحف وحصار وعقم قيم  
البترو دولار وماصدره لنا مدن الخليج  
والنفط.. (مدن الملح) من عواصف خانقة  
محملة بالرمال (ورياح السموم)  
والتراب الخريفى.. ليحاصر عراقا  
وتراث مصر وثقافتها وحضارتها.

نقرأ هذا واضحا ومحذرا من الخطر  
فى قصائد مثل «أوقات صحراوية»  
«غروب فى مدن الرمل»:

«بقايا عصور تعوت، يداعبها  
الرمل

تنبض فيها سيوف علاها  
الصدأ، بقايا سبا

قبائل مسكونة بالخواء..  
يخاتلها الاجترار/ فتسعى الى  
المبتدا/ إناس من الظل يلتهمون  
السراب/ يتيهون عجبا  
يجهلون».

وتكون المأساة هى الحصاد الأخير،  
مجسدة فى هذه الصورة الدالة الغنية  
بالمجاز والتخيل:

تلك الغزاة بين أشداق  
الذئاب.

فما الذى نرجوه من رمل ومن  
ريح.. ومن كيد العدا

فى زمان خان.. فى أرض  
تميش بفدورها

هذا هو الوقت الأخير.. يضيع  
من عمرى سدى

\*\*\*\*

وتتحدد المأساة أكثر فى هذه  
الصورة القاتمة المزعجة:

قبائل تطل من مصاجر





(دراسة حالة)

## أوضاع السويس الثقافية

عبد الحميد كمال

حتى يعرف الجيل الجديد حجم ملحمة صمود السويس ودورها في المقاومة الشعبية أثناء الدفاع ضد محاولة احتلالها، ولكن بقدرة قادر تم ترميم واصلاح العمارة وتسكينها وتم انتزاع اللافتة الكبيرة التي كانت تحمل «حتى لا ننسى» وأصبحت اللافتة الواقعية «حتى ننسى» مع إزالة «لا» هكذا وبمرارة أصبح دم الشهداء ومعاني التضحية أشياء لا قيمة لها. فيعد مشيرين عاماً على معارك أكتوبر وملحمة السويس وبعد تصريح رئيس الوزراء ١٩٧٤ بإقامة «متحف قومي ثقافي يضم مخلفات المارك من الأسلحة والذخائر التي حصلت عليها المقاومة

ثقافة مين يا عم .. انس؟! هذه العبارة التي ردها مسئول كبير في السويس حين طالب عدد من المبدعين والفنانين بضرورة دعم الثقافة قالها الرجل بجرأة يحسد عليها .. تذكرت عبارة «انس» هي نفسها، التي تعاني منها السويس والتي تحتاج أوضاعها الثقافية وقفة.

### متحف السويس

في البداية قرر المجلس الشعبي الإبقاء على عمارة المثلث عن مدخل السويس ، والتي تقع وسط المساكن الشعبية كما هي «مدمرة مخطمة»



الشعبية، من العدو، ويجسد بطولات أهالي السويس ، أصبح «المتحف حبرا على ورق»

### الميزانية الهزيلة

والسويس التي تملك عناصر بشرية جيدة من الفنانين والادباء والمسرحيين ، والتي شهدت تجربة «أولاد الأرض» ، هؤلاء الشبان اولاد البلد الذين غنوا للوطن شجنا وحبا وبشروا بالنصر على الهزيمة وأشبهوا كلمات المقاومة للكاتب «هزالي» وشعراء السويس في ذلك الوقت: كامل عيد والراحل عطية عليان... والسويس التي شهدت الامسيات الثقافية والفنية لكبار الادباء والفنانين في فترات المقاومة وحروب الاستنزاف والضنود، أصبحت حالتها الثقافية متدهورة فالأدوات الثقافية أصابها الإهمال والعطن ، فالميزانية المتاحة للنشاط الثقافي بالسويس لا تتعدى ١٩ ألف جنيه طوال العام ، فهل هذه ميزانية يمكن إنفاقها على الخدمة الثقافية لمدينة حضارية وميناء عالمي ومنطقة ارتبط اسمها بالتاريخ الوطني.

فطبقا لخطة مديرية الثقافة التي غرضت على المجلس المحلي لدى السويس فإن موازنة عام ٩٣-٩٤ والتي بدأت مع يوليو ١٩٩٣ ، تخصص للصرف على الفنون الشعبية وفرق السمسمية ستة آلاف جنيه طوال العام لشراء ملابس واقامة عروض وشراء ادوات ، هل هذا معقول؟

أما المخصص للفنون التشكيلية فهو مبلغ ٨٠٠ جنيه فقط (ثمانمائة) لاقامة

معارض وتشجيع المبدعين طوال العام ! وإذا انتقلنا لميزانية نادي المسرح فإنها لا تتعدى ٧٠٠ جنيه (سبعمائة) فقط.

والغريب انه لم يصرف منها ملجم واحد خلال العام الماضي ، وتم أرجاع المبلغ ، في الوقت الذي اقيم المهرجان الاول للمسرح بالجهود الذاتية للمسرحيين دون أى دعم من مديرية الثقافة.

### المكتبات

أما ميزانية المكتبات الموجودة في (ثلاثة بيوت وقصر ثقافة) فقد بلغت ١٧٠٠ جنيه (الف وسبعمائة جنيه) للصرف طوال العام على المكتبات ! ترى ماذا يفعل هذا المبلغ الهزيل لشراء كتب أو دوريات او حتى صحف يومية؟ .. إن هذه الميزانية لا تقدر على شراء مجرد مكتبة خشب فكيف تقيم مكتبات عامة لخدمة شعب السويس؟. ناهيك عن وجود ٢٧ ألف كتاب قديم تحتاج الى ترميم وتجليد وصيانة ، هذا غير الكتب التي تعرضت للسرققة والنهب، والتي كانت محل اسئلة وإحاطة داخل المجلس المحلي للمحافظة. وحتى المكتبة العامة التي تملكها محافظة السويس والتي توجد خلف المبنى القديم للديوان العام هي أيضا تعاني من قلة الدعم المادى ، ولذا فهي مهجورة من الرواد لأنها لا تفتح إلا فترة واحدة، بالإضافة لعدم تحديث ما بها من كتب او دوريات!

### دور العرض السينمائية

كان بالسويس قبل حرب ٧٣ أربع عشرة دار للعرض السينمائية تقلصت الى دار وحدة قطاع خاص تعاني من



عبارة عن شقتين متواضعتين ، ويعاني من الإهمال ويحتاج الى ترميم واصلاحات بعد ان أصبح خرابة مهجورة نظرا لقلة الاعتمادات المخصصة له ، رغم ان المفروض انه يقدم الخدمات الثقافية للسكان والأهالى بالمدن والاحياء الجديدة (فيصل - الصباح - ٢٤ أكتوبر - التعاونيات - الأمل - المستقبل - والتوسعات الجديدة بمدينة الصفا).

أما «بيت ثقافة الزيتيات» فحاله ليس افضل من سابقه وتنطبق عليه حالة الإهمال والتردى ونقص الإمكانيات المالية والفنية والادوات ، مما يعكس مستوى الخدمة التى يمكن ان يقدمها لسكان وابناء العمال بالمنطقة السكنية الصناعية بقسم عقاقرة).

## نوادى الاطفال

أشارت ميزانية مديرية الثقافة ان المخصص للصرف على ثقافة نوادى الاطفال (٢٥٪) من مجموع سكان السويس) هو مبلغ ١٨٠٠ جنيه فقط ! والرقم لا يحتاج اى تعليق فائ ثقافة تلك التى تقدم لاطفال السويس؟ الطريف فى الموضوع ان رئيس وزراء مصر عام ١٩٨١ ، اى منذ اكثر من ١٣ عاما ، وضع حجر اساس لبناء «قصر ثقافة الطفل» ومنذ ذلك التاريخ لم توضع طوبة واحدة فى هذا القصر المزعوم لثقافة طفل السويس. يحدث ذلك فى الوقت الذى تشهد فيه السويس

المشاكل وتحتاج الى دعم لترميمها واصلاحها وتجديدها، وكان المجلس المحلى لحافظة السويس ، استجاب لطلب المواطنين والمثقفين ، قد خصص قطعة ارض لتقام عليها دار عرض سينمائية درجة اولى لتعويض السويس مما خسرتة الا انه رغم تخصيص ارض منذ اكثر من اربع سنوات فلان وزارة الثقافة حتى الآن لم تخصص اى ميزانية لبناء هذه الدار وأصبحت الارض فى طى النسيان وايضا «حتى ننسى» بدون «لا»!

كما ان احد المواطنين طلب اقامة دار سينمائية بحى المثلث ، وخصص المجلس قطعة ارض لذلك الا ان الجماعات الاسلامية رفضت إقامة السينما ، وظلت الارض اطلالا ، وتم بناء محلات تجارية ودار مناسبات تلعب فيها الفيران والحشرات ، ليلا ونهاراً على مرأى ومسمع من كافة الأجهزة والمسؤولين!

## «بيوت الثقافة وقصرها»

واذا انتقلنا الى أوضاع بيوت الثقافة فنجد ان بالسويس ثلاثة بيوت ثقافية ، الأول : «بيت ثقافة قرية عامر» والمفروض انه يخدم مناطق وقرى القطاع الريفي (١٦ قرية وعزبة ونجعا) بالاضافة الى ١٧ منطقة من الاحياء الشعبية بقسم الأربعين. هذا البيت يعانى من الاهمال ونقص الامكانيات والادوات أما «بيت ثقافة فيصل» فهو



فى مارس ١٩٨٨ بدعوه من الفنانة عطيات الابنودى ، والتي كانت تشغل موقع وكيل مديرية الثقافة بالسويس لمدة اقل من شهر ، تم إجهاض أعماله وتوصياته تحت دعاوى أمنية وتم ابعاد وكالة المديرية عن السويس.

## تدمير تمثال «المقاومة»

وكانت النتيجة حصار الثقافة والمثقفين عن طريق الميزانيات الضعيفة وهزال الامكانيات من جانب ، وتحت دعاوى أمنية من جانب آخر. وظهرت بعض الاعمال الإرهابية فى السويس وهى الحوادث التي تحتاج وقفة:-

فقد قامت مجموعة من الشباب ينتمون لبعض الجماعات الاسلامية المتطرفة بتدمير تمثال «كفر احمد عبده» الذى شيد للتعبير عن أبطال المقاومة ضد الاحتلال الانجليزى فى الخمسينات ، دمروه لانهم اعتبروه «صنماء لا بد ان يحطم، وتحت مبرر «حتى لا يعبد احد» تصوروا! وضاعت قيمة التمثال كرمز للمقاومة وكشاهد على معركة وطنية هذا التمثال الذى تكلف عشرين الف جنيه بالاضافة لقيمته الفنية والوطنية.

## من الذى نحته؟

أما الحادث الثانى فهو قيام مجموعة أخرى من الشباب المتعصب والمتطرف بتلطيف أفيشات وإعلانات دور العرض

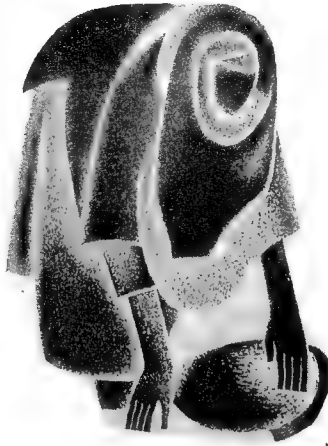
إنشاء وإفتتاح سلسلة من الحضانات العشوائية (قطاع خاص) يتم فتحها فى المناطق الشعبية وينتشر فيها تعليم الأطفال مفاهيم المحرمات مثل الاختلاط والسلام على الأخوة المسيحيين حرام بالاضافة الى تحريم التليفزيون والفن والغناء والموسيقى .. فضلا عن نقص الكوادر الفنية والتربوية لهذه الحضانات التى لا تخضع لأى إشراف علمى أو توجيه تربوى.

## الأجهزة الغائبة

وفى هذا الجو المحيط تم حل جمعية رواد الثقافة بالسويس وحتى الأجهزة الشعبية المحلية والمعنية بالعمل مع المثقفين والفنانين بعيدة ولا تعمل شيئا «فالمجلس المحلى للثقافة» والذى انشئ بالقرار ٢٦ لسنة ٨٢ بقرار من المحافظ الاسبق (احمد حلمى بدر) والذى خصص ١٩ ألف جنيه لهذا المجلس لم يجتمع منذ انشائه ولا يعرف احد دوره او ماذا قدم ، رغم ان مجلس إدارته مكون من عدد من مديرى العموم للتعليم والاعلام والثقافة ورئيس الجامعة وممثل عن الأدباء.

أما لجان الثقافة والاعلام بالمجالس المحلية الشعبية (ه لجان) فما زال دورها محدودا بل وهامشيا وتقارير أعمالها متواضعة ، وإن كان بعض هذه اللجان يحاول أن يلعب دورا ولكن بشكل جزئى. وحتى المؤتمر الأول للمثقفين والفنانين والأدباء بالسويس الذى عقد





بحث للحسين فوزى - مصر

فلماذا نجعل المثقفين والمبدعين فى  
الحفاظات متسولين حينما يطلبون  
مساعداً لدعم الانشطة الثقافية من  
الاجهزة المحلية التى تظهر نفسها ، وكأنها  
تمن على الثقافة والمثقفين ؟ إن طوفان  
التطرف اذا ما استمر بهذا الشكل وإذا  
استمرت أيضا الحكومة على نفس  
سياستها تجاه الثقافة او المثقفين فان  
الظلام قادم لا محالة ، فهل ننتجيه  
جميعا قبل قوات الاوان.

إن حال السويس الثقافى ليس  
افضل من محافظات مصر ، إن لم يكن  
يشبهها فى الهم الوطنى!  
فلتغير الحكومة سياستها ، ولنعلم  
جميعا ان الديمقراطية والتنوير هما  
الحل.

السينمائية بالطين وبالألوان السوداء  
او بالتمزيق ، كذلك قيام عدد من هؤلاء  
الشباب باعتراض بعض رواد دور  
العرض السينمائية وتهديدهم ، ويبدو  
ان هذه الاعمال كانت نتيجة طبيعية  
للحصار والإهمال فى دعم الخدمات  
الثقافية.

إن هذا الحصار لا ينفى وجود أعمال  
وجهود تبذل من الفنانين والادباء  
والشعراء والمبدعين فى السويس ، ولا  
ينفى وجود مقاومة ، لكن الاعمال التى  
تقام او الأمسيات والاصدارات المتفرقة  
او العروض المسرحية التى تقام بالجهود  
الذاتية ما زالت تحتاج الى دعم وتمويل  
المؤسسات العامة.

إن الثقافة استثمار حضارى ..



# أبصر الشارع الثقافي

ندوة الجرافيك الدولية:  
غياب مصرى  
ومناقشات مجدبة  
مجدى حسنين

الاختلاف فى فهمها، ونشر الأعمال الفنية المطبوعة بأسعار معقولة، حتى يمكن أن ينتشر العمل الفنى بين الطبقات ذات الإمكانيات المحدودة، والدهوة الى إنشاء جمعية عربية لفن الجرافيك، واتحاد دولى يضم جميع الفنانين فى هذا المجال. ودعت الندوة الدولية الحكومات والوزارات والمؤسسات العلمية والمراكز الشعبية والثقافية والجامعات والنقابات والمثقفين فى الوطن العربى والعالم، لاستغلال كل إمكانيات فنون الجرافيك فى نشر الفن، حتى يكون حاضرا فى الحياة العامة، واستنساخ أعمال التصوير من التراث الإنسانى العالمى

أوصت الندوة الدولية لفنون الجرافيك فى ختام أعمالها بضرورة اهتمام المؤسسات الإعلامية والثقافية العربية بفنون الجرافيك خاصة، والفنون التشكيلية عامة، والعمل على إنشاء مركز جرافيكى شامل فى البلدان العربية، والاستفادة من الجرافيك لخدمة جميع الأنشطة داخل المجتمع. وإيصالها لأكبر قاعدة من الجماهير، مع مطالبة أجهزة الاعلام بإعطاء الجماهير حقها فى معرفة أبعاد وأهمية هذا الفن، وحث وزارات الثقافة العربية بالعمل على توفير الظروف المناسبة لنشر المعرفة بفنون الجرافيك، والتعريف بالمصطلحات الفنية بما يحقق عدم



بالتلاحم مع الجماهير، والتعبير عن قضاياهم. وكسر العزلة التي تعيشها الفنون التشكيلية.

وأكد «د. أحمد نوار» على التحدي الكبير الذي يقع على عاتق الفنان، للتواصل الفكري والإبداعي مع مجتمعه، خاصة في الوقت الذي يشهد فيه العالم حروباً مدمرة ليس على مستوى تدمير البيئة وحدها، بل التدمير الأخلاقي أيضاً.

وأوضح «د. محمود صلاح» -الأردن- أن الموقف الوسيط الذي يقفه الناقد بين الفنان والجمهور يلقي على عاتقه مسئولية تقديم ثقافة جماهيرية جمالية، تبعد عن الغموض والتجريدية التي يقع فيها بعض الفنانين وتنتج عنها العزلة التي نعانىها جميعاً، وإذا كان من حق الناقد أن يكون فناناً، فلا بد أن يكون -في نفس الوقت- وسيلة ثقافية، تجيد توصيل الرسالة، لتثقيف الجمهور، وتحقيق الانتشار والقضاء على القطيعة التي ولدت بين الفنان والجمهور.

إلا أن هذا الحوار في نظر «صلاح الدين محمد» -سوريا- هو حوار فني محض، لا يجب أن نقحم فيه الأيديولوجيا التي لابد أن تكون بمنأى عن مجال الفنون التشكيلية خاصة، والثقافة عامة، ومن هذا المنطلق أكد وقوفه مع الثقافة العالمية، في ظل الحفاظ على شخصيتنا. وإن كان في الوقت نفسه يرى عدم تحقيق نهضة فنية حقيقية، بدون وجود علم جمال عربي، يستند على أسس الإبداع العربي

بجميع اتجاهاته وموضوعاته الفنية على أوسع نطاق.

وكانت أعمال الندوة الدولية التي عقدت في يناير الماضي. قد ناقشت أكثر من أربعين بحثاً، تقدم بها المشاركون من الفنانين والنقاد المصريين والعرب والأجانب، وغلبيت على المناقشات السمة الأكاديمية والبعد عن الموضوع الرئيسي لموضوع الندوة، لدرجة أن الفنانين المصريين عزفوا عن المشاركة في المناقشات، ولم يحضروا باقى جلسات الندوة، حتى غلب عدد الضيوف العرب والأجانب المشاركين على عدد المشاركين المصريين. باستثناء الجلسة الأخيرة، التي اتسمت بالحوار الساخن والمفتوح عندما تعرضت «د. مريم عبد العليم» -استاذة بفنون الاسكندرية «للموديل العاري» في كليات الفنون الجميلة مؤكدة أن الفنون الإسلامية والمصرية القديمة كانت مزدهرة، دون أن تحتاج «الموديل العاري»، الذي دعت إلى عدم العودة إليه، بحجة الدفاع عن الحريات. وهنا ضجت القاعة بالتعليقات فأوضح «د. طه حسين» أن القضية ليست شكلية، بقدر ما تعبر عن المستوى المنحدر والمتدهور الذي وصل إليه الفنان المصري وخريجوا الكليات الفنية، بعد إلغاء الموديل ودراسة تشريح الجسم الإنساني.

وأشار الفنان «أحمد فؤاد سليم» إلى الهجمة التي تتعرض لها الثقافة المصرية، وضرورة وقوف الفنان بإبداعاته ضدها، ولن يتأتى له ذلك إلا





الفتة ، للحسين فوزي - مصر



ذاته.

داغر» إلى ضرورة اعتبار فنون الحفر. والجرافيك، من الفنون الجميلة، كما هو الحال مع التصوير والنحت، دون التفرقة بين قيم جمالية عظيمة في التصوير والنحت، وقيم جمالية محقرة في الحفر خاصة أن فنون الحفر قضت على خرافة الندرة والواحدة التي تتميز بها فنون التصوير والنحت.

ويبدو أن غياب التنظيم أدى إلى الخروج بمسار الندوة الدولية عن أهدافها الأساسية أكثر من مرة، كما كان لتقسيم أماكن العرض- سبعة أماكن- أكبر الأثر في تشتيت الجهود، وعدم حرص الكثيرين على المتابعة. هذا في الوقت الذي لم تدع فيه اللجنة المنظمة للندوة الدولية والتي ترأسها «د. مصطفى كمال» فنانين مصريين، مشهورا لهم بالكفاءة الإبداعية والنظرية، في هذا المجال، وعلى رأسهم الفنان «محيى الدين اللباد» وآخرون. مما أدى إلى عزوف الفنانين المصريين عن المتابعة والمشاركة، اللهم إلا القليلين الذين أثروا التواجد، لإبداء وجهة النظر الأخرى، أمثال عادل السيوى ومحمد عبلة، أما الباقون فهم من الفنانين العاملين في وزارة الثقافة، التي لم تقم هذا الترينالى، لفنانين دون آخرين.

وهنا أكد الشاعر العراقي «بلند الحيدري» على عدم فصل الايديولوجيا عن الفن والثقافة، والواجب أن نكون على مستوى إشكالية المثقف العربى، الذى يعاني -فى نظره- من حصارين: حصار الأنظمة السياسية الذى يؤدي إلى هروبه من الواقع، وحصار القهر المبدد، وفى الحالتين، هناك حلم متبادل بين الفنان المبدع والمتلقى، وأوضح أن فى ذهنه قارئاً محددا، يوجه إليه قصائده، إلا أننا عندما نقع فى التقليد لانتوجه إلى قارئ معين، بل يغيب فى كل أعمالنا.

ولذلك أكد «د. عفيف البهنسى» سوريا- على حاجتنا إلى الحوار بالفن والثقافة فى الوطن العربى، فمازلنا معقدين ومنغلقيين، ويجب أن نتحرر من كل العقد التى كبلتنا، وأن ننتفتح فى مواجهة العالم، خاصة أن لغة الفن لم تستغل الاستغلال الكافى حتى الآن، والفنان هو أفضل سفير ومفاوض، لتحقيق الحوار مع العالم، وقد كشف هذا الترينالى أننا أمام محاولات مذهلة، وإبداعات كامنة فى العالم العربى فى فنون الجرافيك المظلومة، والتي لم تعط حقها لكى تزدهر وتدخل كل البيوت.

ودعا الكاتب اللبناني «شربل



تواصل



تواصل



تواصل



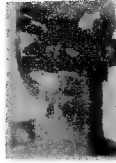
## تسبحة المرأة المقتولة

ميلاد زكريا يوسف

الطفل استدرج بالأحجار  
ثمار الشجر  
قرصان من الخبز المحترق  
ومغموسان بطاس الدم  
القرن الطين يجوع الآن  
لهذا الجسم  
الذى يتسربسب من جيبه المثقوب  
السنايل تفسح دربا  
لهذى التى مرقت كالزفير  
حريق مسجى كحرب  
(ولما فتحت ميونى صار  
مجيوك عيونى البحار)  
وتغنى لى:

ونحيب النسوة  
يملا سطح الدار ثلوجا  
والحجرة ترفل فى أزياء أخرى  
يا أرض الله تعالى  
إنى أعرف أنثى لاتحتاج عريسا  
إنى أعرف هذا الوطن بدون الأرض  
العشق تلوى فى الطرقات  
فدقق طفل فى اللوحات  
فصار الليل  
ونام الخنجر  
هذى إمراة لاتحمل الوجه القبيح  
وتسأل من حجم القطران  
وكم الخل بهذا الموت



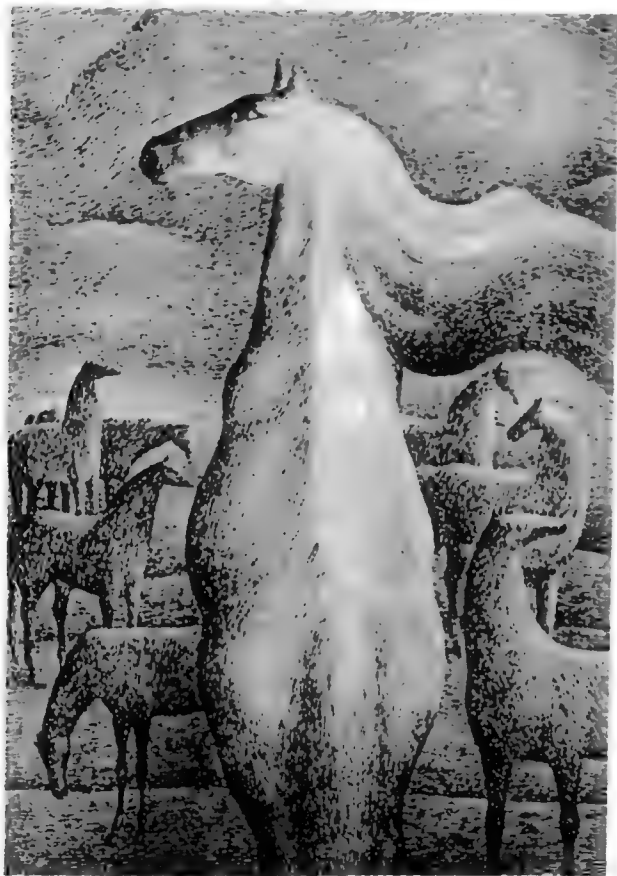


مريم عبدالمنيم - مصر

(قبل ماشرعك يتكسر  
قبل مايايك يتسنكر  
قبل ماالليل يطفى الليل)  
هل محاق تكسر في شفتين... ١٩٠٠  
هل وجود يقايضنى بالسما... ١٩٠٠  
- لماذا تصير السقوف على عشقها  
للسناج  
- لماذا اختراق المسامير للارجل  
للناعمة  
- لماذا البرودة تزحف في مفروق  
الفخذين  
كونك الرجراج تداعى بصدري  
هلموا إلى يكون أشيد قبرا له  
وهزائم من فضة تنهمر على جسمها  
وبراعم في حبيلها السرى لنوم  
الزغب  
طوبى لوجه تجرد  
من رائحة الرب  
وأقلت من موسيقا الجسد  
صرير الرغبة والأصدقاء  
ارتطام النيازك بالجواهر الفرد  
والاحتلام  
- ذاهلة في الخسارة

حتى الغناء  
توشوش ذراتها الأولى  
وتجمع موتا  
ليدخل رجل الى خدرها  
ويغض بكارة توت البرارى  
هل قلت قبلأ بانى  
هطول على بطنها المستكين  
فتأتى إلى  
كسطوة سيف على غمده  
وأن الصبية  
فارهة كالوشاية  
ساطعة  
مثل حوت يجى حصارا يدوى برقص  
الفضاء  
وأنى ثقيل  
كسوط العناق وبحر من الفارقين  
امرائى مدببة كالحقيقة  
رائعة كخريف يذهب كل الخراب  
ياه...  
أنا أستطيع الغناء بعيدا  
لأننى تغيب  
كمثل نياشين قتلى الجنود  
التي تستريح بقلب المتاحف...!!





جميل شفيق - مصر



# أوروبا وأمريكا بين يديك بأسعار خاصة مخفضة

تسرى حتى ٣١ مارس ١٩٩٤

مع مصر للطيران



في رحلاتنا المباشرة بأحدث الطائرات

## بين القاهرة وكل من

لندن / باريس / برلين / فرانكفورت  
دوسلدورف / ميونيخ / استانبول / روما  
مدريد / نيويورك / لوس أنجليس

لمزيد من المعلومات وتفاصيل الأسعار :

رجاء الاتصال بمكتب مصر للطيران أو وكيلك السياحي

أهلاً بكم معنا

مصر للطيران



## وزارة الثقافة - هيئة الكتاب

# معرض القاهرة الدولي السادس والعشرون للكتاب

بأرض المعارض بمدينة نصر  
في الفترة من ٢٧ يناير إلى ٩ فبراير ١٩٩٤

## دليلك في المعرض

### • المعرض هذا العام :

- \* يقدم المعرض لهذا العام الجدير في عالم طباعة ونشر الكتاب جميع أنواعه الفنية والثقافية والعلمية والدينية من كل أنحاء العالم وكل لغة يتطوع بها الإنسان . ١٥ مليون عنوانه
- \* ٧٢ دولة - ٩١٧٥ ناشر - ٢٥ مادة معرضة - ٥٥ مليون كتاب - ١٥ مليون عنوانه
- \* تحفيزات حقيقية لم يسبق لها مثيل على جميع أنواع الكتب في جميع سرایات البيع .

### • الأنشطة الثقافية والفنية التي تنويع المعرض :

تبدأ هذه الأنشطة من يوم الجمعة ١/٢٨ ١٩٩٤ وحتى قيام المعرض . وتتبع هذه الأنشطة وتنفذ مع كبار المسؤولين وكبار الكتاب والفكرين والأدباء في الندوات ولقائاته فكرية وأصليات شعرية وعروض موسيقية ومسرحية وسينمائية .

- أولاً : في سرای رقم ٩ - حيث اللقاء مع البرنامج الثقافي الرئيسي ويشمل :  
• ندوة كاتب وكتاب ، الندوات الرئيسية ، اللقائات الفكرية ، كاتب ورؤية ، الأوسمة الشعرية
- ثانياً : وللأول مرة بسرای الإسكان حيث الكتب العامة - الندوات العلمية المتوجهة للعلوم والتكنولوجيا .
- ثالثاً : المقهى الثقافي ويكون اللقاء به يومياً مع :

- قراءاته ومناقشاته في القصص القصيرة والعروض الفنية .
- لقاءات مفتوحة مع كبار الأدباء والكتاب .
- موسيقى وغناء .

### رابعاً : عكاظ الشعراء :

حيث يحتفل فيه أجيال الشعراء في لقاءات شعرية فصحى وعامة يشترك فيها شعراءنا الكبار .. ومع هانئ الأضطل سشاعر .

### خامساً : وللأول مرة سرای المرأة « أمام سرای ألمانيا - خلف المقهى الثقافي »

يلتقى رواد المعرض مع : رابع المرأة الأدبي والثقافي والفني  
عروض مسرحية وسينمائية وفيديو - فن تشكيلي - موسيقى وغناء

### سادساً : منظم الإبداع الثقافي : وفيه يلتقي رواد المعرض مع نادي من الفنون الإبداعية - موسيقى شعبيّة

### سابعاً : عروض للمواهب الفنية .

في سرای ٢٤ بالمعرض يكون اللقاء بها يومياً مع :  
فيلم سينمائي - عروض مسرحية - عروض موسيقية وغنائية .

### ثامناً : سرای الأزياء في الشارع الرئيسي بالمعرض

حيث يلتقي الزائر بكتبة قيمة بقروض قليلة .



## المعرض مفتوح يومياً من العاشرة صباحاً حتى الساعة مساءً

## مع تحيات: هيئة الكتاب

الإدارة



# أدب وفد

/أقنعة فهمى هويدى المراوغة/ على الغاياتى:  
محمد فريد و«وطنيتى»المصادرة/ بيانات  
ضد الحداثة والفلسفة وعمر البشير/  
سيد القمنى: المرأة بين الحريم والحرام/  
ليفى شتراوس: ينظر، يقرأ، يسمع/



فيللىنى،  
والخديوى،  
وهاملت  
الاسدى

بصائر  
تحية حليم،  
والحيدرى،  
والسيوى







## أدب وفن

مجلة الثقافة الديمقراطية / شهرية يصدرها  
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى / مارس ١٩٩٤

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد  
رئيس التحرير: فريدة النقاش  
مدير التحرير: حلمى سالم  
سكرتير التحرير: مجدى حسنين

مجلس التحرير: ابراهيم اسلان /  
صلاح السروى / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون: د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد /  
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس /  
د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز  
شارك فى هيئة المستشارين الراحل الكبير  
: د. عبد الحسنى طه بدر  
شارك فى مجلس التحرير  
الراحل الكبير : محمد روميش



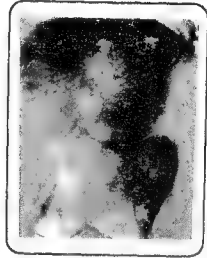




## المحتويات

- أول الكتابة..... المعروفة ٥
- ◆ ملف: العقل المفتوح  
والعقل المغلق ٩
- فهمي هويدي: واقئمة الخطاب
- التهريضي..... ماجد يوسف ١٠
- الثقافتان..... د. فؤاد زكريا ٢٢
- منشور لمنح الفلسفة..... الخليفة
- الاندلسي المتصور ٢٨
- بيان ضد الحداثة..... اسماعيل عقاب ٣٠
- بلاغ ضد عمر البشير..... عباس مالكي ٣٤
- المرأة في الماثور الديني
- والأسطورة..... سيد القمني ٣٧
- اغتراب المرأة في عالم
- المرأة..... شيرين أبو النجا ٤٥
- خطاب الحرية.....
- د. نصر حامد أبو زيد ٤٧
- ◆ نصوص ◆ ٥٧
- \* شعر: ايقاعات الوقائع الثنوية.....
- محمد عفيفي مطر ٥٨
- عهد الغرق..... حلمي سالم ٦٤
- تعبت طيورك في يدي.....
- محمد البرغوثي ٧١
- \* قصص: من لم يمت..... ملوى النعيمي ٧٤
- انكفاء..... يوسف الحيميد ٧٧
- البئر..... سميرة رمضان ٧٩
- ◆ الديوان الصغير ◆ ٨١
- على الفاياتي: «وطنيتي» المصادرة
- تقديم: الزعيم محمد فريد
- ◆ الحياة الثقافية ◆ ٩٧
- ليفي شتراوس: ينتظر، يقرأ، يسمع.....
- د. مجدي عبد الحافظ ٩٨
- فيليني: سينما جميلة خارج هوليدو.....
- هبة عادل عيد ١٠٦
- الخديوي: إسقاط التاريخ.....
- وليد الخشاب ١١١
- من حرفوش صغير إلى أستاذ كبير.....
- السيد أمام ١١٦
- بلد الحيدري بين الشعر والحفر
- (حوار)..... نبيل فرج ١٢٣
- نبض الشارع الثقافي: معرض
- الكتاب وأحلام الجياع..... مجدي حسنين ١٢٧
- \* صلاحية الحب القاسي القديم.....
- عاطف سليمان ١٢٩
- \* عادل الصيوي: أنا الحب أنا المحارب.....
- ج.م. ١٣١
- \* تحية حليم: بحة الأرغول..... ج.م. ١٣٥
- \* هاملت جواد الأسدي.....
- فاتن محمد على ١٣٨
- كلام مثقفين . مسئول شئون الهمزة.....
- صلاح عيسى ١٤٤





### لوحة الغلاف (وجه)

#### للفنان هادل السيوي

( واحدة من أعمال معرضه الأخير (١٩٩٤) في قاعة مشربية) مواليد ١٩٥٢ بالدقهلية، تخرج من كلية الطب عام ١٩٧٦، ثم هجر الطب نهائيا وتفرغ للفن التشكيلي منذ نهاية السبعينات. أقام عدة معارض خاصة، كان آخرها في بيروت، ومعهد العالم العربي بباريس. تسعى أعماله دائما إلى التقاط المسافة المتوترة بين روح المكان ومكان الروح.



### الرسم الداخلي:

#### للفنان محمود الهندي

رسام ومخرج فني، المشرف الفني بالهيئة المصرية العامة للكتاب، ومجلة «اليسار». أقام عدة معارض خاصة للوحاته وأغلفته، رسومه التي يتضمنها هذا العدد تقيم نوعا من القراءة البصرية لنصوص من التراث الإسلامي الصوفي في تجسيديات إنسانية حارة، تمزج بين الحسي والروحي، بين الحروف وبهاء النفس.



## أول الكتابة

ودفع ثمن دوره، ويبقى على  
الغاياتي معاصرا وكأنه يطل علينا من  
محنة زمانه ليصف زماننا:

وولاة أقسموا أن يسجدوا  
كلما رام العدا منهم مراما  
رب ماذا يصنع المصري إن  
جاوز الصبر مدى الصدر فقاما

ويقدم الزعيم الوطني «محمد  
فريد» لديوان الغاياتي قائلا «إن  
الشعر من أفضل المؤثرات في إيقاظ  
الأمم من سباتها وبث روح الحياة فيها،  
ويختتم تقديمه مؤكدا أن «الحكام  
زائلون والأمة باقية..»

ولعل نموذج الغاياتي كمثقف كوّس  
أبداه لقضية تحرير وطنه أن يكون  
ملهما لمثقفين توّرقهم الأسئلة والأجابات  
المرتبكة حول دورهم الوطني الآن،  
فلا يكون إسهامهم «لغوا من الزور  
المضفر» كما يقول محمد عفيفي  
مطرو.. أي كلاما يبررون به للطبقة  
الحاكمة كل ما تلحقه بالشعب من أذى.

ما إن إكتملت ملامح هذا العدد  
الجديد حتي فاجأنا خبر رحيل «عبد  
الفتاح الجمل» الكاتب المبدع، صاحب  
روايته «الخوف» و«محب» وأستاذ نثر  
من كبار المبدعين من الأجيال التالية له.  
أستاذهم لا في صناعة الأدب فقط بل  
وفي رعاية الصداقة، واحتضان المواهب  
الأصيلة وفتح الأبواب لها ومساندتها  
ماديا ومعنويا دون حدود أو حزازات..  
أوصفائنا، ولم يكن بوسعنا في هذه  
الأيام الحزينة أن نوفي عبد الفتاح  
الجمل حقه في مدنا هذا، أخذنا نتصل  
بأصدقائه الحميمين وهم أكثر لى نعد  
ملفا يليق به ويدوره في عدد قادم.

سوف تجدون في هذا العدد محطات  
رئيسية ومخورا أساسيا عن الحرية،  
فقد اخترنا في الديوان الصغير أن  
نقدم لكم الشاعر «على الغاياتي»  
صاحب ديوان «وطئتي» في أول هذا  
القرن. الذي لعب دورا ملهما في تعبئة  
الشعب المصري ضد الاحتلال البريطاني



لوزير العدل طاعنا في مصادرة كتابه «حرية العقل والفكر والإرادة في الاسلام- تصحيح»، ولعلنا بهذه الوثيقة الأخيرة أن نكشف للذين يروجون الأوهام عن «التجربة السودانية الاسلامية» حقيقة أوهامهم وإن كنا نظن أنهم شأنهم شأن «فهمي هويدي» يعرفون ويغالطون لغرض في نفس يعقوب ليس الاشبكة مصالح.

أما بيان الشاعر الصديق «اسماعيل عقاب» ضد الحداثة فإننا ننشره ايضا رغم إختلافنا الكامل معه لأنه يتضمن دعوة للمصادرة ، ويرى الحداثة بإعتبارها مؤامرة غربية على العقل العربي.

والحداثة هي الحالة التي وصلت اليها المجتمعات البشرية- كل بطريقته- خروجا من أزمنة الاقطاع والأرستقراطية والنبالة، ومن الزراعة الى الصناعة كأسس للاقتصاد، ومن الفرد المحكوم والمقيد بنظم الجماعة القديمة الى الفرد الحر.. أى الى النظام الرأسمالي الذي ارتبط في بداية نشأته بسيادة العقل والحرية والتنوير وانفتاح الأفاق بلا حدود أمام سيطرة الانسان على الطبيعة وتطويعها لحاجاته المتزايدة..

ويستخدم «عقاب» لغة التحريم الديني، ولغة الضبط والاحضار البوليسي، حين يقول إن للحداثة تنظيما لا يقل خطورة عن تلك التنظيمات الخارجة على القوانين والأعراف الإنسانية، ثم يقتطع جملا من سياقها ليبرهن على إلحاد الحداثيين

ورغم أن التيمة الرئيسية في قصيدة مطر الجديدة التي خص بها «أدب ونقد» هي الحرية، الا أننا سوف نقف فيها على يأس مخيف لعله أن يكون وليد هذه الثنائية شبه الثابتة في بناء عالمه. وهي هنا ثنائية السادة/العبيد وهما يتواجهان، حيث تتولد من المواجهة ثنائية جديدة ثابتة بدورها هي الطغيان- الخنوع دونما حركة داخلية تكشف مايموج به الواقع من صراع. صحيح أنه صراع غير متكافئ بين وحوش ضريت وفرائس أنهكتها اليلهارسيا والجموع والأمية. وهي ثنائية أفضت لصورة شعب تعيس يائس لاروح فيه، لتبقى الحرية أملا بعيدا طوباريا محلقا في فراغ الروح المهزومة.

يكشف لنا الزميل ماجد يوسف «أقنعة الخطاب التحريضي» لدى فهمي هويدي الذي يقدم نفسه لقراء الأهرام كل أسبوع بإعتباره أحد الاسلاميين المستنيرين. وقد اخترنا أن نعيد نشر مقال الدكتور فؤاد زكريا «الثقافتان» لعلنا نجد طريقة للوصول للجمهور الواسع المحايد ولتتضح لنا معالم الصورة التي يقدمها ماجد يوسف، كما ننشر وثيقتين تتشابهان رغم القرون التي تفصل بينهما، هما منشور لتحريم الفلسفة في عهد الخليفة المنصور، يقول « فاحذروا وفقمك الله هذه الشرذمة (أى الفلاسفة) على الايمان حذركم من السموم في الأبدان..» ونص مذكرة قدمها الكاتب السوداني «عباس محمد مالكي»



ومهمة ألا وهو التخلص من السلطة الدينية، أى من سلطة النص.

ويوضح الدكتور نصر حامد أبو زيد كيف أن هذه الدعوة للتحرر من سلطة النص «لا تقوم على إلغاء الدين، ولا تقوم على إلغاء نصوصه، ولكنها تقوم على أساس فهم النصوص فهما علميا..» والفهم العلمى الحقيقى يضع النصوص جميعا بلا استثناء فى سياقها التاريخى.

وفى قصيدته الجميلة «تعبت طيورك فى يدي» المهذاه الى الزميل «مصباح قطب» يقدم الشاعر «محمد البرغوثى» وهو صوت فريد بين أقرانه وأبناء جيله نقدا للحدثة الشعرية من موقع آخر تماما حين يقول- رافضا العزلة الموحشة لغالبية الانتاج الشعرى للحدثة:

يفيض ما فى الروح من حما

ليظل هذا الأخضر الرجراج

فى تيه الحدثة سادرا

ويظل فقد فراسة القلب المؤرخ

للعداء

يؤجج التهويم فى عزل الخطاب

من المخاطب

والثنين عن الذبيح

ويقوم «الدكتور سيد القمنى»

بعملية حفر مدهشة فى الأساطير

والنصوص الدينية ليكشف عن الدوافع

الواقعية لعملية قمع المرأة وتحجيرها

ووضعها فى مرتبة دنيا:

«فماثورنا يعيد وضع المرأة الى زمن

حواء الأسطورة، زمن الخطيئة الأولى،

ويمركز الشر كله حولها، فهى شيطان

أوسعهم لتدمير التراث تارة أخرى، وهى على أى حال ليست لغة نقد وإختلاف فى الرأى.

وإذا كنا ننمى على بعض شعراء الحدثة ونقادها تفهيم القمنى للشعراء الآخرين ومحدودية رؤيتهم لابداع الشعراء العموديين عامة، فإننا لانستطيع أن نقبل لامن «عقاب» ولامن غيره إتهام الحداثيين بأنهم أطراف مؤامرة دولية، ويحق لنا أن نسأله: هل العقيدة الاسلامية والتراث العربى من الهشاشة والفقر والخفة بحيث يكفى لتدميرها بضع قصائد لشعراء الحدثة ونقادها الذين يفتكون بثقافتنا فتكا أشد من التدمير العسكرى والتجويع والحصار.

ولعل أخطر ما يتضمنه بيان عقاب الذى نشره بهدف فتح أوسع نقاش حوله- كما بدأ سيد امام مناقشة ماهر شفيق فريد- هو وصف الدعوة لحرية الابداع بالغرابة. وهو يشيد بالحرية التى نتمتع بها متجاهلا الدور الرقابى الذى تقوم به بعض المؤسسات الدينية، ناهيك عن الرقابة الصارمة على السينما والمسرح والتلفزيون، وفوق هذا وذاك ترسانة القوانين المقيدة للحرريات التى تتوجها حالة الطوارئ المفروضة على البلاد منذ مقتل السادات ودون انقطاع. من حق إسماعيل عقاب أن يرى فى «الحرىات» القائمة منتهى الآمال دون أن يصادر حق الآخرين الذين يختلف معهم فى أن يعبروا عن أنفسهم. لكنه يسارع باتهام الحدثة بما لاتعتبره هى اتهاما بل واجبا



والحقيقى للمرأة كائنسان. وإنما نريد أن  
تنتفتح المناقشة على أفق للتحرر  
الانسانى الشامل، أى تحرير الانسان  
رجلا وإمرأة من كل مايكبل قدراته  
ويعطلها، وهو الأفق الذى تفتحه لنا  
الاشتراكية رغم كل ماتعانيه من أزمات  
وهزائم.

«الإشتراكية تانى».. لايد أن  
بعضكم.. وربما معظمكم سوف يطلق  
هذه الصيحة.. وماعلينا نحن  
الاشتراكيين الا أن نتحلى بالصبر  
ونزيد من فعالية أداة النقد ونحن  
نواصل مراهنتنا على بناء وعى نقدى  
جديد خاصة لدى الطبقات الكادحة  
وطلائعها، لأننا نعتقد أن العقل البشرى  
لم يقدم حتى الآن تصورا أرقى من  
تصورات الاشتراكية لتحرير الانسان  
تحريرا شاملا. وهو التصور الذى  
يستلهم ويستوعب ويطور كل التراث  
المعرفى والنضالى التقدمى للبشرية،  
أى لكل الشعوب والحضارات والمدارس  
الفلسفية والفكرية والفنية وهو يضعها  
جميعا فى سياقها التاريخى.

سوف يكون هذا العدد معكم فى عيد  
الفطر، ولعلكم تغفرون لنا تلك النغمة  
الأسبانية فى الأشعار والقصص والتى  
لاتليق بالعيد. ولعل حيوية العقل  
النقدى التى تفيض بها الأجزاء الأخرى  
من المجلة والروح الوطنية الصادقة  
المبثوثة فى شعر الغاياتى أن تكون  
معادلا قويا لهذا الأسى وكل عام وأنتم  
بخير

## المحررة

غواية لأنها رفيقة ابليس، ولاتكون مع  
رجل إلا وكان الشيطان ثالثهما،  
ويتأصل سوء الظن بها فى لومى  
الجماعة على أسس من الإيمان بأنها هى  
التي أغوت آدم..»

ويكشف لنا «القمنى» الأساس  
الاقتصادى لسيادة المرأة فى العصور  
القديمة، وهو الأساس الذى بنيت عليه  
أساطير ألوهيتها، وبانهيار هذا  
الأساس وسيادة الذكور اقتصاديا بدأ  
خلق الآلهة من الذكور، وتولت ربة  
السماء من أنثى الى ذكر. وفى قراءتها  
المركزة للكيفية التى تقوم المرأة فيها  
بتقمص الدور الذكورى لتصدر الأحكام  
على الخارجات من القطيع تفتح لنا  
«شيرين أيو التجا» بابا جديدا  
للدارس والتأمل حيث لاتقوم المواجهة  
هنا بين رجل وامرأة بل بين امرأة  
 وامرأة إذ تولد سلطة أمومية ناطقة  
بلسان السلطة الذكورى لقمع روح  
التحرر والانطلاق لدى المرأة الأخرى  
التي تجد نفسها سجينه حالة التحرر.

وسوف نكون بحاجة الى دراسات  
مستقبلية متنوعة حول القضايا التى  
تطرحها القراءتان عن وضعية المرأة، لا  
فحسب لأننا لانريد أن ندفع بالمناقشة  
فى اتجاه إستعادة المجتمع الأموى حيث  
كانت السيادة للمرأة وهو اتجاه فضلا  
عن استحالة الواقعية وهى استحالة  
إصطدمت بها غالبية «الحركات  
النسوية» فى أوروبا وأمريكا حين  
اعتبرت الرجال لا النظام الاجتماعى  
الاقتصادى هم الأعداء الأساسيون للمرأة  
فإنه لن يفضي الى التحرير الشامل



مؤلف

# العقل المفتوح والعقل المغلق

المنفعة فهمي هويدى ماجد يوسف/  
الثقافتان د. هزاد زكريا/ منشور  
ضد الفلسفة الخليفة الأندلسي  
المنصور/ بيان ضد الحداثة: اسماعيل  
عقاب/ بلاغ ضد عمر البشير عباس  
مالكي/ المرأة في الماثور الديني  
والاسطوري د. سيد القمني/  
اغتراب المرأة في عالم المرأة شيرين  
أبو النجا/ خطاب العربية د. نصر  
حامد أبو زيد



# فهمى هويدى: وأقنعة الخطاب التحريضى

ماجد يوسف

وسم خطابيه (بالمرائية) (١)، والمراوغة (٢)..  
الخ.  
ولأننى هنا، لست معنياً -بالدرجة  
الاولى- بعرض افكار الاساتذة الذين انبروا  
للرد على هويدى (جسمال الفيطانى -  
السيد عيسى -، فؤاد زكريا .. الخ) لأن  
مقالاتهم موجودة ومتاحة لمن اراد الرجوع  
اليها ... ولكننى معنى -بدرجة أكبر-  
بتسليط الضوء على آليات هذا الخطاب  
«المرائى» / «المراوغ»، والتي هى فى  
جوهرها الامتق - كما اتصور - آليات خطاب  
التحريض فى نهاية التحليل .. وان كان هذا

فى المعركة الفكرية التى شابت مؤخرًا  
بين عدد من المفكرين (العلمانيين) وبين  
الاستاذ فهمى هويدى احد اهم ممثلى التيار  
الاسلامى (المستنير) فى مصر - تلك المعركة  
التي اعقبت استجواب جلال غريب عضو  
مجلس الشعب لوزير الثقافة - تعينى  
الاشارة الى مجموعة من الملاحظات التى  
يرصدها المتابع لخطاب هويدى، والتي تمثل  
فى بنيتها العميقة نموذجاً للخطاب  
التحريض الذى يتزيا بنوع من الموضوعية  
الشكلية الخادعة ويتقنع بوجه العلم - وليس  
العلم نفسه - ولعل هذا هو ما دفع نقاده الى



لن يمتنعنا من التوقف أحيانا عند بعض  
المقولات المؤكدة لتحليلنا في ردود الاساتذة  
المشار إليهم.

## ١- القناع الأول- المغالطة:-

يقوم هذا الخطاب التحريضي في واحدة  
من أهم سماته على أسلوب (المغالطة) كمقوم  
اساسي من مقومات وجوده، وممارسة  
تأثيره الواسع ولعلنا لو اردنا تعريف  
(المغالطة) بصيغة شائعة لقلنا انها (الحق  
الذي يراه به باطل) .. أو هي الحق المتطوق  
بنصفه والمسكوت عن نصفه الاخر .. وكمثال  
على ذلك .. يتعجب الاستاذ هويدى في  
مقاله (٣) من غضب المثقفين لاستخدام عضو  
مجلس الشعب لالحق مشروع كفله له  
الدستور والقانون في مساءلة الوزير ..  
والمسكوت منه في هذه (المغالطة) ان  
المثقفين لم يفهموا! استخدام العضو لهذا  
الحق من حيث المبدأ- كما يحاول هويدى  
ايهام قارئه- بل (الطبيعية وكيفيات)  
هذا الاستخدام وكما وضعت في خطاب  
العضو المذكور .. فالرجل انقى كلاما كثيرا  
على مواهنة .. وتجاوز حدود مساءلة الوزير  
في وقائع وممارسات وسليبات محددة - قد  
نوافقه عليها جميعا اذا ثبتت صحتها - الى  
الطعن في ثقافتنا الوطنية والى المنادة  
بعودة محاكم التفتيش على الفكر والفن  
والايداع .. والى النظر القاصر جدا والمجزوء  
للثقافة والفن.

ومن اقوى حججه - مثلا- التى ساقها

تدليلا على تهافت مجلاتنا الثقافية  
مصادرتها في عدد من البلاد العربية ..  
وهذه مغالطة اخرى (سكت عنها) الاستاذ  
هويدى عامدا .. لانه يعلم- كما نعلم جميعا-  
ان هذه المصادرة لمجلاتنا في تلك البلاد  
(التفطية)، خصوصا ، تتم خوفا وفرقا مما  
تحمله وتمثله هذه المجلات من ثقافة الحرية  
والديقراطية والتنوير وحرية التعبير  
السياسي والاجتماعي والفكري .. وهي  
مسائل (محرمة) و(ممنوعة) وبامتعة على  
رهب اصحاب المصالح في نفى هذا الفكر ،  
وابعاد جرثومة مثل هذا الرعى من عقول  
مواطنيهم.

ومن امثلة مغالطات هويدى- وما  
اكثرها- انه لا يجد ما يرد به على كلام  
السيد يسين في مقاله (٤) .. والذي اشار فيه  
الى اقتباسنا في نهضتنا الحديثة للكثير  
من منجزات القرب .. في معنى الدولة  
والقانون والدستور ونظام الحكم والاحزاب  
وامدار الصحف والتعليم العام والجامعة  
كمؤسسة حديثة مستقلة واساليب الصناعة  
والتكنولوجيا والاعلام ... والذي خلص فيه  
يسين الى نتيجة تقول: « باختصار شديد  
محمل ما تعيش في ظله من منجزات  
حضارية مقبب مباشرة عن الغرب » (٥)

.. وبدلا من ان يقر هويدى بهذه الانكار  
البديهية .. بدأ مقاله (٦) بالتحريض بالسيد  
يسين ، على اعتبار انه يكتب كلاما مشبوها  
يدخل في نطاق المؤمرات والتخطيطات  
التي تحاك لنا لعلنا عن هويتنا واعادة  
رسم منطقتنا .. الخ ... ويتبرى في مرافعة  
طويلة وانشائية للحديث عن امجاد الماضي ،





واعترافاته التي تصل به ردا على ما طرحه  
يسين من اقتباسنا لفكرة الدستور من  
الشرب - مثلا - الى الحديث عن دستور  
المدينة في عهد النبي (صلى الله عليه وسلم) ... هكذا في  
الينة دوجما طيقية لا تمنى الفارق - أو  
تتعامى عنه - بين فكرة ما في طورها  
البدائي الاولى الذي تعتوره بطبيعة الحال  
كثير من اوجه النقص والقصور ، وبين  
الفكرة في أقصى ذري تطورها وتجسدها -  
الراهنين .. ولعل ازمة الاستاذ هويدى -

وحضارة العرب والمسلمين التي أضاعت  
النور للغرب ، وما قاله الامير تشارلز في  
ذلك .. الخ .. الخ ، وهو ما لم يختلف عليه  
السيد يسين ولا يختلف عليه احد .. ولكننا  
ببساطة لسنا في معرض التقنى بالماضي  
التليد - فكيفنا تغنيا به على كل حال -  
ولكننا في معرض المناقشة لما زقنا الحضارى  
الراهنين ... والمناقشة لسليبيات الراهن .. لا  
تعنى بالضرورة إنكارنا لايجابيات  
الماضي ... ولكنهم مسفلطات هويدى ،



وكذلك بين الثقافة المغلفة والاعتزاز بالهوية والحفاظ على الذات ، كان يريد قصة قديمة سمعناها منه ومن غيره مرارا من قبيل ، كذلك تكرر لديه « أسلوب التشنيع » (٨).

ولعلني لست في حاجة بعد كل ما ذكرت في هذه النقطة الى المزيد من الامثلة للتأكيد على حضور هذا القناع أو هذه الآلية المركزية في خطاب هويدى المغالط ، والتي تخفى الحقيقة (التحريضية) لهذا الخطاب ، تحت قناع شغيف أو صفيق من الموضوعية والعلمية والتجرد.

## ٢- القناع الثانى - الاجتزاء :-

السمة الثانية لخطاب هويدى التحريضى .. هي الاجتزاء .. إجتزاء الممارسات من مآخاها الأصلية ، واقتطاع المقولات من سياقاتها الكلية .. وهو نوع من الاستخدام التفعلى والإنتهازى الدال ... وفى هذا السياق لا بأس من (استخدام) الغرب (العلمانى) بممارساته (ومقولاته) متناسيا التهم التى كالحا للسيد يسين - مثلا - باعتباره علمانيا مقتبسا من الغرب وشاعرا بالدونية إزاءه .. الخ .. فعادام هذا الاجتزاء والقلط يخدم خطاب التحريضى فى نهاية الامر .. فأهلا به .. وفى هذا المنظور .. لا بأس بتأييد نعت جلال غريب لوزير الثقافة بالكذب ... فقد وجه نيل كينوك رئيس حزب العمال البريطانى السابق تهمة الكذب ذاتها فى مجلس العموم

وهى ازمة هذا التيار بأكمله - تتمثل اساسا فى غياب فكرة (التاريخ) من أطروحاتهم ومنطلقاتهم .. فكل شئ حدث ذات مرة فى عصر زدهى سابق وانتهى الامر (كل امر) .. ومن ثم فلا معنى لكل تلك الرحلة البشورية الطويلة بكل تجاربها وخبراتها .. اللهم الا فى ترسم خطى هذا المثال السابق والتسج الدائم على منواله ، واعادة انتاجه للأبد (على ما يبدو) المرة تلو المرة.

ولأن خطاب هويدى لا يكتسب قيمته - أمام نفسه على الاقل - إلا بالمغالطة والاستمرار فيها ، كان طبيعيا أن يلاحظ ذلك . فزاد ذكرى فى رده على رده هويدى على مقاله (الثقافتان) وهو ما دفعه الى القول :

« .. الامر الذى غاب من ذهن الاستاذ فهمى هويدى ، من اول مقاله لآخره هو اننى لم اكن اتحدث فى مقالى المذكور عن مذاهب فكرية أو سياسية ، ولم اكن اقارن بين العلمانية وبين الاسلام السياسى ، وانما كنت اقارن بين « منهجين » أو « طريقتين » فى التفكير .. » (٧)

وأرى انه لا شئ غاب من ذهن هويدى كما يتصور .. ذكرى بحسن ظن ، وانما هى آلية الخطاب المغالطه أئسا وأبدا .. وهو ما يستشفه حالا .. ذكرى بعد لحظة واحدة من كلامه الانف بقوله :

« .. هذه الملاحظة الهامة تعنى ان الاستاذ هويدى « خرج عن الموضوع » فى معظم اجزاء مقاله ، فحين اجهد نفسه فى الربط بين الثقافة المفتوحة وبين الموضوع للغرب



الى مارجریت تاتشر ..(٩)

ولا بأس بالإشارة بالعلماني الغربي الكبير ت. س إليوت ، لأنه - من وجهة نظر هويدى - طرح مفهوما للعلاقة بين الثقافة والدين ، يتوافق مع ما يريد قوله فى هذا الشأن .

أما اقتطاع كلام إليوت من سياقه ، وابتسار عباراته عن مجمل ما تمثله مواقفه فى إطار لمفكته التاريخية وحضارته الغربية ، فهي مسائل من الممكن السكوت عنها ..

ولعل من المفيد هنا ، أن نقوقف قليلا عند اجتزاءات هويدى من «ملاحظات إليوت حول تعريف الثقافة» .. لأنها تقدم نموذجا باهرا على اليات خطاب التسمييض ، وتوسله .. حتى بالفداع .. وعدم الامانة العلمية - وهو أبسط ما يقال فيما هو يسعى الى التكريس لأطروحاته المغلوطة .

ومع ان الدكتور شكرى عياد يحذرنا فى مقدمته لترجمة الكتاب من «.. أن صاحبه يلزم جانب العذر فى عرض أرائه» (١٠) . وأنه «جعل أسلوب الكتاب مزيجا من الجلال والطوباوية ، ونبرته نوما من الهجوم العذر ، الذى يحاول ان يهدم حصون العدو ان يكسب ارضا جديدة» (١١) .. ويحسن بالقارئ ان يتنبه من اول الامر الى ان كاتبنا يتنقل بين هذه المواقف الثلاث الموقف الجدلى والموقف الطوبوي والموقف الموضوعى التحليلي ، لتضع قيمة الافكار فى كل حالة ، والامر سهل عندما يخلص الكاتب لموقف من هذه المواقف ، ولكنه قد يمزج بينها ، فيكون على القارئ ان يتبين

امتزاج الحقيقة الموضوعية ، والخطأ الناتج من افتراض لامبرر له فى الفكرة الواحدة ..(١٢).

ويستمر د. عياد فى مقدمته فى تسليط الضوء .. على امتزاج الحقيقة الموضوعية بالزعم الباطل فى افكار إليوت ، وهو بيان لتاثير الاستعمار فى ثقافة الشعوب المستعمرة ، فانه لا يكاد يشير الى تخريب الاستعمار للثقافة الوطنية حتى يعود فيؤكد ان هذا التخريب «لا يدين الاستعمار نفسه بحال» .. كما يمكن الفصل بين الاستعمار واثاره بهذه السهولة ، وكأننا جريرة تخريب الثقافة الوطنية هى كل ما ارتكبه الاستعمار من سيئات - لو اريد احصاء سيئات الاستعمار - بل ان إليوت لا يكتفى بذلك حتى يهاجم اعداء الاستعمار ، مستنكرا «ان نقحم انفسنا (الى المستعمرين الغربيين) على مدنية اخرى ، ونجهز افرادها بمبتكراتنا الميكانيكية ونظمنا فى الحكم والتعليم والقانون والطب والمالية ، ونوحى اليهم اجتثار عاداتهم واتخاذ موقف مستنير من الخرافات الدينية - ثم نتركهم لينفضجوا فى الخليط الذى اغليناه لهم» (١٣) ..

... ثم يعقب د. عياد قائلا:-

«.. واليوت يعبر بهذه الافكار عن ايمانه الخاص ، وهو مزيج متناقض من الايمان بقدرة الارستقراطية الايمان بالخصائص المسيحية ، وهذا الايمان الخاص هو الذى يجعله يزوج فى جدله بمسلمات لا يلزم ان يسلمها له القارئ ، بل يحسن به ان يقف منها دائما موقف الشك» (١٤).



أردت من هذه الاستشهادات المطولة من مقدمة د. عياد ، التأكيد على نسبية الأفكار التى يطرحها اليوت فى كتابه ، ليس ذلك فحسب ، بل وعلى ما تحتويه من مغالطات فادحة ، ونظرات استعلائية ، تنبع من تصوراته الخاص لا رستقراطية ثقافية محافظة ولايمان مسيحى مسمط لا يفتح على اديان الاخرين الا باعتبارها (خرافات دينية) ١

وبرغم كل ما قد يؤخذ على اطروحات اليوت فى كتابه من محافظة وتقليدية ثقافية الا ان الاساس فى منهجه عند مناقشته للصلة بين الدين والثقافة .. هو اساس احتمالى لحد كبير .. قابل للنقد والنقض .. ولم يقصد اطلاقا الى هذا الحكم الجامع المانع الذى ابتسره ايتسارا الاستاذ هويدى .. وليس ادل على ذلك من قول اليوت بمنتهى الوضوح:

«ان ما حاولت التلويح به من نظرة الى الثقافة والدين لحد عسير بحيث لا احسبني ادركه انا نفسى الا لحد .. ولا احسبني واقفا على جميع دلالاته..» (١٥).

وهو يؤكد على قيمة اعادة النظر المستمرة فى كل المسلمات .. بل ويربط بينها وبين التطور .. فيقول بوضوح:

«ولكن من سمات التطور - سواء اخذنا بوجهة النظر الدينية ام بوجهة النظر الثقافية- ظهور الشك : ولا اعنى به- كما هو ظاهر الكفر او التحطيم (ولا من باب اولى- سدم الايمان الناتج) من الكسل العقلى. بل عادة فحص الادلة والقدرة على تأجيل الحكم .. فالشك سمة تمدن راق.» (١٦).

ولعل اليوت بعبارة الاخيرة تلك ، يشير من طرف خفى الى حقيقة التباين الجوهرى بين الفن والدين- اقول التباين وليس التعارض- وهوتباين قار فى البنية العميقة لكل من الفن والدين .. لان الفن يبدأ دائما من سؤال شك .. سؤال يعيد تقليب ارض الفن نفسها من البداية الى النهاية .. بينما يمثل الدين قيم الثبات واليقين .. ولذلك فمسؤال الفن دائما خصبى .. وجواب الدين مطلق ابدا .. ولذلك فالتعارض بينهما موهوم ومفتعل .. لانه سعى الى ان يحتل احدهما ارض الآخر .. ويستوعبه .. ويستولي على املاكه .. وهو سعى مستحيل .. لن تكون له من نتيجة الا ان نخسر احدهما او كلاهما .. وانما هاتما سلطان متكاملان .. يحققان معا الاتزان الروحى والانفعالى للانسان .. فاذا غاب الشك من الفن .. إنتفى الفن .. إنتفى الدين بئى سؤاله ، واذا غاب اليقين من الدين .. إنتفى الدين بئى جوابه .. ومحاولة احدهما احتلال ارض الآخر ، او فرض سطوته عليه .. محاولة عبثية ، مستحيلة .. لانه اذا كان احدهما (الفن) ممثلا للبشرى والانسانى والنسبى .. فالآخر (الدين) هو الممثل للإلهى والمقدس والمطلق .. وهما معا الجناحان اللذان يحلق بهما الانسان لتحقيق وجوده ، واثبات ذاته ، وادراك ماهيته ، وهى ماله ولعل بعض هذا ، هو ما قصد اليه ناقدنا الكبير د. شكرى عياد فى مقدمته .. ولكن هويدى اثر على طريقته فى الاقتطاع والاجتزاء ان يحرف الكلم عن موضعه ليحرف المعنى بالتالى .. فما اقتطعه هويدى من كلام الدكتور عياد



يقول: «فكرة الارتباط بين الثقافة والدين ..  
وهي فكرة لا احسب ان احدا من الباحثين  
ينكرها ، أو يستطيع افكارهما»..(١٧).

وهنا يعلق هويدي: «.. لم يخطر على بال  
ناقدا الكبير ان الامور يمكن ان تصل الى  
ما وصلنا الان» (١٨).

ولعلنا لو قرأنا عبارة: «مسياد» (على  
بعضها) بدون اجزاءات واقتطاعات لفهمنا  
بالضبط طبيعة المنهج الابتساري المفروض  
وغير الامين مند هويدي.. العبارة كاملة  
تقول:

.. والفكرة الثانية هي فكرة الارتباط  
بين الثقافة والدين ، وهي فكرة لا احسب ان  
احدا من الباحثين ينكرها ، أو يستطيع  
انكارها ، الا ان اليوت يؤكد هذا الارتباط  
تاكيدا يكاد يحو الفرق بين الثقافة والدين  
أو يجعلهما مترادفين في كثير من الاحيان ،  
وكلام اليوت في هذا الموضوع - على عظم  
خطره - اشارات خالية من التعميد ، ويقرر  
هو نفسه « ان ما حاولت التلويح به من  
نظرة الى الثقافة والدين لجد مسير بحيث  
لا احسبني ادركه انا نفسي الا كما ، ولا  
احسبني واقفا على جميع دلالاته ، وهي  
ايضا نظرة تنطوي على خطر الوقوع في  
الغفلة في كل لحظة ، لعدم التنبه الى تغير  
في المعنى الذي يكون لكتلتا الكلمتين حين  
تقترنان على هذا النحو ، بصيرورتها الي  
معنى قديكون لاحدهما بمفردها ..» وأهم  
من الخطر الذي يشير اليه اليوت ، خطر  
الاعتراف بالابهام وامطائه نفس المكانة التي  
نعمطها للمسلمات أو القضايا الثابتة ،  
بحيث نأخذ في البناء عليه والاستنتاج

منه ، فكأنما نبني على ارض لا نعرف مدى  
صلابتها ، أو اين الاجزاء الصلبة فيها ان  
كان ثمة مثل هذه الاجزاء»..(١٩)

ولعل اهم ما نستخلصه من عبارة: «  
عياد- بل ومن كلام اليوت نفسه- هو  
الابتعاد عن الصيغ القطعية ، الحكمية ،  
النهائية .. والتحوط من ربط مندفع يحو  
الفرق بين الثقافة والدين ، وتاكيدته على  
ان اشارات اليوت بهذا الخصوص هي  
«اشارات خالية من التجديد» .. الى آخره ..  
وأظن ان الرسالة الكلية التي يحملها هذا  
الكلام في مجمله ، تختلف اختلافا تاما عن  
تلك التي أراد ان يحمله اياها الاستاذ  
هويدي عبر ابتساراته وامتسافاته!

## ٢- القناع الثالث - السخرية:

السمة الثالثة لهذا الخطاب التحريضي  
.. هي (السخرية) من خطاب (الآخر) ، بما  
يوحي للقارئ بملكيتة التامة للحقيقة  
النائية من هذا (الآخر) .. وبما يفسر -  
بالتالي- السخرية منه ، و(الترقية) على  
جهله .. وهي طريقة تضع خطاب هويدي -  
ابتداء - فوق قمة هالية بازا خطابات  
الآخرين فهو لا يدخل الى مناقشة الآخر على  
ارض مشتركة من النديقات التكافؤ  
والموضوعية بحثا وسعيا الى الحقيقة .. بل  
هو يمتلك هذه الحقيقة - ابتداء - وهو من  
موقعه (التميز) (الاستعلائي) ذاك يحاول  
ان يكشف هذه الحقيقة الواحدة لهذا  
(الآخر) العاجز عن رؤيتها!!



[ثم اننا نلحظه كمثقف محترم من

تبسيط الحديث...](٢٠)

-[ولأن الكاتب من اقطاب المعسكر الاول فانه انطلق في خطابه من اننا الافضل والارقى ، فنحن الذين نملك العقل المتفتح والقلب الكبير والادراك الواعي والمعرفة على اصولها .. أما انتم - الجنس الأدنى فلا شيء عندكم يستحق الذكر بل فيكم كل النقائص والعبر...](٣١)

لاحظ سخريته بكلام فؤاد زكريا ، الذي لم يضعه طبعاً بهذا الشكل الهزلي .. ولم يقصده في سياقه الاصلى الكامل هذا الفهم المبترس والمجزوء كما اوضح د. زكريا ذلك بنفسه في رده على فهم هويدي لما كتبت!

[..ان خطاب الكاتب يفسطرننا الى التذكير ببعض البديهييات التي لا تخفى على اسوياء البشر .. ناهيك عن اهل العلم منهم...](٣٢)!!

علامات التمجيد من عندنا طبعاً .. لاحظ الاستعلاء والتعالم والسخرية والتعريض بالآخر .. وهو ما لاحظته د. فؤاد زكريا ووصفه (باسلوب التشنيع)

-[..كرس بياناً للدفاع عن القبيلة العلمانية منطلقاً في ذلك من مصيبة لتلك القبيلة...](٣٣)

[الانه كان مسمياً على هؤلاء والاعتراف بان الدنيا تغيرت ، وان ثمة بضاعة كمسدت وانصرف عنها الناس ، حيث تجلى في السوق جديد اقبل عليه الجميع بدرجات متفاوتة ، ازاء ذلك فان اصحاب الدكاكين القديمة ما برحوا يحسرون على

وتناكد هذه الفضيحة عبر استخدامه في خطابه لصيغ ظاهرها البراء وباطنها السخرية والتحقير المعرض بالخصم الفكري .. وسأورد بعض النماذج السريعة ، معزولة عن سياقاتها .. نعم ... ولكنها دالة .. على هذا الحس الساخر المعرض بالخصوم..

-[..ممن دأبوا على تقنيننا وروسا في ضرورة احترام الرأي الآخر]

-[.. النائب الغلبان الذي استغزته بعض ممارسات اجهزة الثقافة...](٢١)

-[.. رغم ذلك فان الناقد المحترم ابدى امتعاضه لفجاجة المشهد...](٢٢).

-[.. حتى امادت طبعه في العام الماضي هيئة الكتاب التابعة لوزارة الثقافة ضمن سلسلة ما سمي بالمواجهة والتنوير...](٢٣)

-[.. بينما خرج نضر من المزايدين يصرخون...](٢٤)

-[انهم يرفعون لافتات زائفة باسم التنوير والابداع...](٢٥)

-[من تمت الصفر بدناً .. حتى سطعت علينا انوار الصداثة فانتشلتنا من هوة البدائية والهمجية التي كنا فيها...](٢٦)

-[.. بالنسبة لى على الاقل فقد كان كلام الاستاذ يسين بمثابة اكتشاف جديد للغاية لم تقع عليه عيناي من قبل فيما طالعت من كتابات الاولين والآخرين او المستشرقين والمستغربين...](٢٧).

-[ادعاء الكاتب باننا اقتبسنا من الغرب افكار الدستور وسيادة القانون والتعددية والجامعة المستقلة...](٢٨)

-[ليساذن لنا ولا ان نخسيف الى معلوماته...](٢٩).



مرض بخسائهم القديمة بدلا من تعديلها  
وامادة لنظر في مساوئ مسافتاتها  
المرفوضة..(٢٤)

لاحظ ان جوهر مقال هـ.. فؤاد زكريا  
(الثقافتان) لم يكن اكثر من حديث عن العقل  
والعقلانية.. تلك التي يسميها الاستاذ  
هويدى (البضاعة المرفوضة والكاسدة)!!

وهذه (السخرية) من خصومه الفكريين ،  
تبدو حتى في عناوين معظم مقالاته .. ففي  
مقال اخير له اختار عنوانا جارحا يقول  
«اناس يريدون ان يفهموا !» .. معرضا طبعاً  
بخصومه الذين لا يريدون ان يفهموا ..  
وطبعاً الناس (الذين يريدون ان يفهموا)  
والذي يعير العلمانيين بهم هم (مجلس  
العلاقات الخارجية الامريكية) (والتي تؤثر  
الى حد كبير في توجهات السياسة  
الخارجية الامريكية) (٣٥)!! .. والذين هموا  
الاستاذ هويدى من اجل (ان يفهموا) ماذا  
يحدث في العالم الاسلامي .. وقد بدا فخوراً  
وسعيداً بهذه الدعوة ، بل واتخذها موضوعاً  
(للممايرة) كما المعنا وهل هناك من دليل  
على انهم (ناس يفهموا) من دعوتهم للاستاذ  
هويدى .. طبعاً نحن نسمح لانفسنا - ولو لمره  
(من نفسنا) ان نستخدم اسلوب هويدى في  
السخرية .. هل يقتنع بدواة هذا الاسلوب  
تهافتة والغريب ان الاستاذ هويدى ، وقبل  
اسبوعين فقط من اعتباره (الامريكان)  
(ناسا يفهموا) لدعوتهم اياه .. كان قد كتب  
مقالاً بعنوان (هل نحن مفلسون حقاً) ؟  
يحدثنا فيه من الامريكان ومخاطبهم .. قال  
:- [القاهرة تشهد اجتماعاً مريباً لنفر

من الخبراء الامريكيين والاسرائيليين  
وممثلين بعض المؤسسات المالية الدولية ..  
يحاولون ترتيب اوراق مستقبلنا تحت اسم  
البحث عن ارضية مشتركة .. فقد نشر  
الاهرام حواراً مع الفريد اشرتون السفير  
الامريكي الاسبق في القاهرة ، الذي يراس  
الان برنامجاً خفياً في واشنطن عنوانه  
«مبادرة للسلام والتعاون في الشرق  
الوسط» اطلقت تلك المنظمة التي تحمل  
اسم البحث عن ارضية مشتركة ، وكان  
الحديث اول اشارة من نوعها الى اجتماع  
ذلك الفريق الذي يضم خمسين شخصاً في  
القاهرة ، وقد قرروا ان يمارسوا مهمتهم في  
على الكتمان ، وان يحجبوا اسماء المشاركين  
في اجتماعات اللجان المتفرعة من البرنامج  
، التي فهمنا انها تغطي مجالات الاقتصاد  
والامن وحقوق الانسان والبيئة ... وطبقاً لما  
هو منشور ، فان هدف المشروع هو «خلق جو  
يمكن من تغيير شكل وطبيعة الصراعات في  
العالم ، وقد سبق ان عملت المنظمة في  
الاتحاد السوفيتي ، وبعد الذي حققت من  
«انجازات» هناك ، اتجهت الى الشرق  
الوسط لكي تواصل «رسالتها» .. (٣٦)  
والغريب ان ما حدثنا منه الاستاذ  
هويدى في مقاله ذلك .. لم يكن اكثر من  
محاولة ناس (مهاجرين يفهموا برضه)  
(وبالصدفة انهم امريكان برضه) .. وبالتالي  
فكل الفرق بين هؤلاء واولئك .. ان يتوسع  
(العلاقات الخارجية الامريكية) تشرعوا  
بدموتهم .. بينما لم يفعل يتوسع (البحث عن  
ارضية مشتركة) ذلك .. فاستحق الاولون  
صفات الفهم والذكاء والاستنارة ... ونال



الثانون ما يستحقونه من الشك والاسترابية  
هل هناك تدليس وحرمانية اكثر من ذلك ١٩  
على اى حال ..

اكتفى بهذا القدر من الاستشهادات من  
جملة ما كتبه الاستاذ هويدى - فى الفترة  
الاخيرة - ردا على خصومه .. للتاكيد - فى  
هذا الجزء من المقال - على ظاهرة السخرية  
من خصومه الفكريين .. ومن موقف  
استعلائى ممتك - ابتداء - (لكل الحقيقة) ..  
بما يشكل مداماكا رئيسيا من مداميك خطابه  
التحريضى فى جوهره.

## ٤- القناع الرابع - التحريض:

ثم اقف اخيرا عند اهم سمات هذا  
الخطاب التحريضى فى اقصى تجلياته ،  
حينما يخلع من نفسه القنعة المخنومية  
والعلم والعباد والتجرد ، عبر توسله المشار  
اليه .. بالبالطة .. والاجتزاء ... والسخرية ..  
الخ ليفصح عن (تحريضيته) بوضوح واضح .  
عبر صيغ تبدو فى ظاهرها بريئة ، ولكنها  
فى جوهرها الامحق ليست اكثر من دعوة  
للعنف الفكرى ، وتصفية الاخر وتهديده ..  
بداء من اختياره لعناوين مقالاته ... وانتهاء  
بتكريسه لفهم يعمل على ادانة الآخر ،  
والاشارة ذات المغزى اليه من طرف خفى ..  
تلك الاشارة التى لن تفضل الوصول الى  
مترجميها فى الشارع الارهابى المصرى  
لتحويلها الى فعل دموى كما حدث مع فريج  
بووه ..  
وفى هذا السياق ..

فهو لا يتورع - مثالا - عن تسمية دفاع  
المثقفين عن حريتهم فى التعبير والابداع  
ازاء ما تتعرض له اممالهم الفكرية والفنية  
والابداعية من مصادرة - شجبتها رئيس  
الجمهوريه نفسه - بالارهاب الفكرى .. ولا  
يتردد فى تسمية دفاعهم عن مقومات  
المجتمع المدنى ... وحرية الاعتقاد . والرأى ...  
والتعبير والنقد والتفكير .. التى كفلتها  
احكام الدستور المصرى بالارهاب العلمانى !  
وهو لا يتصور الحرية الاباعتبارها اتاحة  
الفرصة للداعين لكبتها وكنمها والارتداد  
بنا الى العصور المظلمة ... كما فعل مع  
نائب الشعب الذى شن حملته الظالمة  
الظلامية على الثقافة .. فكتب - محذرا  
ومنذرا - من حملة المثقفين والفكرين عليه  
دائما:

« ان نفسج مبدورنا له ، مهما كان قدر  
الشطط فيه .. » (٢٧)

وامتقد ان الرجل لم يكن فى حاجة لدعوة  
هويدى بافساح الصدر ، فقد قال كل ما يريد  
، وتحت قبه البرلمان ، وعلى مرأى ومسمع  
من الشعب المصرى ... ولكن محاورات  
المثقفين للرد عليه فى الصحف والمجلات  
يسمىها هويدى :

« تطرف علمانى يمارس الارهاب  
الفكرى عبر وسائل الاعلام .. » (٢٨)

... فمن باله ... الذى لا يفسح صدره إذن

١٩

ولعل اقوى من عبثوا عن دهشتهم  
البالغة ازاء البنية التحريضية القارة فى  
خطاب هويدى ان يكون الدكتور فؤاد زكريا  
الذى كتب يقول



[... كان اول ما لفت نظري في المقال الطويل الذي كتبه الاستاذ فهمي هويدي بعنوان «بيان مغلوطة وسالة ملفومة» (الاهرام ٩٤/٢، رد اعلى مقالي «الثقافتان» (الاهرام ٩٤/١٩)، هو وصفه مقالتي بانه «بيان» وحرصه على تكرار هذا الوصف منذ عنوان مقاله حتى آخر سطر فيه ، والذي اعلمه ان المفكرين المتواضعين من امثالى ، الذين لا يحظون بمساحات كبيرة منتظمة في جرائد كبرى ، والذين يكفيهم ان ينشروا في الصحف بعضا من افكارهم على فترات متباعدة ، لا يمكن ان يكونوا من اصحاب «البيانات» ، فالبيان يصدر مثلاً ، عن قائد انقلاب او ثورة ، او يصدر عن حزب طويل مريض ، او مسئول هام في السلطة ، او عن مجموعة متشابهة من الناس اجتمعوا على رأى واحد في موضوع سياسى او ادبى او فنى وقرروا ان ينشروه على الملأ ، اما كاتب هذه السطور فلما يملك صفة واحدة من تلك الصفات التى تؤهله لاحصدار «بيان» فطوال حياته لم يكن ، ولن يكون ، من اهل السلطة ، ولم ينضم الى حزب ، ولم يجلس الى جماعة لكى يحرر منشورا يعبر عن افكار مشتركة ، وانما هو كاتب منفرد ، نشر مقالا «قد الكف» ولم يكن يحلم حين فعل ذلك بان يحصل مقالاه الصغير على ترقية استثنائية كبرى ، فيتحول بقدرة قادر الى «بيان» (٣٩)

وفؤاد زكريا هنا يشير الى جوهر ما حاولنا توضيحه فى هذا المقال كله ، من «التحريضية» القارة فى خطاب هويدي .. وعقلية تقسيم البلاغات المثيرة أو

«البيانات» لمن يعينهم الامر .. لستمر العجز الواضح والفاضح فى مواجهة حجج وافكار خصومه الفكرين .. وهو ما اسماه السيد يسين فى تحليله لخطاب هويدي (باليات الخطاب المراءغ) .. هذه الآليات المتمثلة فى ...

١- الهروب من التاريخ الى كلام مرسل عن امجاد الحضارة الاسلامية فى مصورها الزاهرة والتي هى ليست محل اى خلاف.

٢- استخدام المشابهة التاريخية بطريقة ظاهرة الخطأ .. فمن قال ان (الصحيفة) التى كتبت فى العهد النبوى ووصفت بانها (ستور المدنية) هى دستور حقا بالمعنى الحديث للمفهوم كما استخدمناه وهل تتضمن حقاً- كائى دستور حقيقى- آلية محددة لانتقال السلطة ، بالاضافة الى التحديد الدقيق للسلطات الثلاث التشريعية والقضائية والتنفيذية ، واذا كانت الاجابة بنعم .. ترى ما هو سر الصراع الدموى على السلطة طوال اغلب مراحل التاريخ الاسلامى ، وما هو تفسير الانقلابات السياسية المتتابعة التى امتدت على استخدام القوة والعنف والاغتيال ؟

٣- الآلية الثالثة ، وهى اخطر آلياته على وجه الاطلاق هى استخدام الفتوى فى تكفير القنوم الفكرين سواء صدرت من مفتى معترف به او من مفتى هائى يصدر الفتاوى على هواه ، ومثاله الفتوى التى اصدرها محمد صمار ومفادها ان العلمانيين المسلمين الاتقياء الذين لا يؤمنون بمنطلقات الاسلام العباسى هم مشركون وجاهليون



المزيد من العجب ، فهي ان كاتبنا الفاضل قد وصف مقالى بانه «رسالة ملفومة خلاصتها انه لا حل للتعصب الا بان يقف طرف على جثة الآخر» قفى عيارا ترى رسالة ملفومة «و«جثة الآخر» (اللتين تعتمد ان يضع احدهما فى عنوان مقاله) نفمة تحريضية واضحة .. ولست اتصور ان كاتبنا مثله ، على وهى تام بالالواح الزاهنة فى مصر ، ويغيب عنه ما يمكن ان يترتب على تكرار هذه العبارات من نتائج ، ولست اتصور ايضا انه يجهل ما حدث فى حالات سابقة ، فى اكثر من بلد عربى ، حين ترجم بعض المتطرفين امثال هذه «الالفام» المعنوية الى الفام حقيقية .. هذا بدوره امر كنت اتمنى ان يترفع منه كاتبنا ، وان يفرق بين الخلاف الشريف فى الراى والتحريض المكشوف.

والامر الذى يدهو الى العجب حقا هو ان كاتبنا قد تعتمد ببساطة ان يقلب معنى كلامى واسما على عقب ، فائ قارى حسن النية لن يجد فى هذا الكلام سوى دموع الى الحوار ....

.. فهل هذا كلام شخص يريد ان يقف احد الطرفين على جثة الآخر ؟ .. ومن منا صاحب «الرسالة الملفومة» ؟ .. وهل ينتمى تفسير الاستاذ هويدى لهذه العبارات الواضحة .. الى خلقى الصدق والامانة اللذين دها اليهما الاسلام ؟ [٤٢]

وأخيرا .. هل بقيت هناك حاجة لتعليق من أى نوع ؟

وفى نهاية مقالى الذى طال .. لا احد ينكر على الاستاذ هويدى حريته فى ان يقول ما يشاء ، على ان لا يصادر على حق الاخرين فى نقده ونقضه .. وكما قال د. فؤاد زكريا بحق:

[.. وكل مسا فى الامر اننا نود ان يظل الصراع قائما بين قوى «بشرية» لا تزعم احداها انها هى الناطقة بلسان السماء ، وعندما تحقق اهدافها فى الاستيلاء على الحكم ، تتقاتل بالاساليب تستنكرها الوحوش كما حدث فى افغانستان .. قلنا هذا ويحت اصواتنا فى تكراره ، ومع ذلك يظل الاستاذ هويدى طوال مقاله يستخدم تعبير «العلمانيين» بالمعنى الديماغوجى الذى يستفز به المعرض لمشاعر العامة .. [٤١] ولكن السؤال هو .. هل يملك هويدى خيارا اخر ؟ .. هل من الممكن ان يكف حقا عن هذه الاساليب والصيغ التحريضية الخفية منها والمعلنة .. والمدمومة بذكاء مدموقثياب براقه خادمة من الموحى وصية والعلمية والتجرد .. وما هى كذلك .. بما يشكل خطايا مخاتلا وخطيرا فى نتائجه لقطاعات عريضة من شبابنا .. لا اظن .. وألا انهار خطاب كله]

.. ولعل خير ما نختم به هذا المقال ، هو تلك العبارة التى وردت فى مقال د. فؤاد زكريا ، والتى نؤيده فيها كل التأييد .. والتى تؤكد صحة تحليلنا عبر هذ المقال كله للبنية التحريضية - فى جوهرها - لقطاب هويدى برمته .. يقول د. فؤاد زكريا:

[.. اما المسالة الاخرى ، والتى تدهو الى



## هوامش وإشارات

١٩- ت. س. السيوت - ملاحظات نحو

تعريف الثقافة - ص ٨، ص ٩

٢٠- فهمي هويدي - من يمارس الارهاب

الفكرى ؟ - الاهرام - ٩٤/١/١١

٢١- المرجع السابق

٢٢- المرجع السابق

٢٣- فهمي هويدي - من الدين والثقافة -

الاهرام ٩٤/١/١٨

٢٤- المرجع السابق

٢٥- المرجع السابق

٢٦- المرجع السابق

٢٧- المرجع السابق

٢٨- المرجع السابق

٢٩- المرجع السابق

٣٠- المرجع السابق

٣١- فهمي هويدي - بيان مفلوط

ورسالة مفلوطة - الاهرام - ٩٤/٢/١

٣٢- المرجع السابق

٣٣- المرجع السابق

٣٤- المرجع السابق

٣٥- فهمي هويدي - اناس يريدون ان

يفهموا ١ - الاهرام - ٩٤/٢/٨

٣٦- فهمي هويدي - هل نحن مفلسون

حقا ؟ - الاهرام - ٩٤/١/٢٥

٣٧- فهمي هويدي - من يمارس الارهاب

الفكرى ؟ - الاهرام - ٩٤/١/١١

٣٨- المرجع السابق

٣٩- د. فؤاد زكريا - اقلام والغام -

الاهرام - ٩٤/٢/٦

٤٠- السيد يسين - ازمة العقل التقليدي

- الاهرام - ٩٤/١/٣١

٤١- د. فؤاد زكريا - اقلام والغام -

الاهرام - ٩٤/٢/٦

٤٢- المرجع السابق

١- جمال الشيطانى - تلك الكتابة

الهربائية - اخبار الادب - ٩٤/١/١٦

٢- السيد يسين - ازمة العقل التقليدي

- الاهرام - ٩٤/١/٣١

٣- فهمي هويدي - من يمارس الارهاب

الفكرى - الاهرام - ٩٤/١/١١

٤- السيد يسين - خطاب التكفير في

مواجهة العداثة - الاهرام - ٩٤/١/١٧

٥- المرجع السابق

٦- فهمي هويدي - هل نحن مفلسون

حقا ؟ - الاهرام - ٩٤/١/٢٥

٧- د. فؤاد زكريا - اقلام والغام -

الاهرام - ٩٤/٢/٦

٨- المرجع السابق

٩- فهمي هويدي - من يمارس الارهاب

الفكرى - الاهرام - ٩٤/١/٣١

١٠- ت. س. السيوت - ملاحظات نحو

تعريف الثقافة - ترجمة الدكتور شكرى

مينا - مراجعة هشمان نويه - المؤسسة

المصرية للعامة للترجمة والنشر - القاهرة - بدون تاريخ

٣ من

١١- المرجع السابق - ص ٤

١٢- المرجع السابق - ص ٤

١٣- المرجع السابق - ص ٦

١٤- المرجع السابق - ص ٧

١٥- المرجع السابق - ص ٣٥

١٦- المرجع السابق - ص ٢٣، ص ٢٤

١٧- المرجع السابق - ص ٨

١٨- فهمي هويدي - من الدين والثقافة -

الاهرام - ٩٤/١/١٨



# الثقافتان

د. فؤاد زكريا

الأمر هو أن مصر المعاصرة (ومعها العالم العربى والإسلامى كله فى الواقع) موزعة بين ثقافتين لاتكاد تربط الواحدة بالآخرى الا أضعف الروابط. وأن هذه القسمة الثنائية الحادة لاتؤخذ عادة فى الحسبان عندما تناقش أهم قضايا التنوير الثقافية، وعلى رأسها قضايا التنوير والتقدم من جهة والتطرف والإرهاب الفكرى من جهة أخرى.

لقد كان كاتب هذه السطور من أسبق المشتغلين بالثقافة مشاركة فى تجربة الحوار بين دعاة إبعاد الدين عن السياسة، ودعاء التوحيد بينهما، وعلى مدى سنوات طويلة، شاركت فى

ليسمح لى القارئ أن أستعير عنوان هذا المقال من كاتب وعالم إنجليزى أطلقه على محاضرة أصبحت مشهورة فى أوساط المثقفين، وأن أنقله من سياقه الأصيل الى سياق مختلف كل الاختلاف، هو سياق الحياة الثقافية المصرية المعاصرة. ولأقل منذ البدء أن أى إنسان يعالج شئون الثقافة المعاصرة فى مصر، يرتكب خطأ كبيرا لو تحدث عن الثقافة، بصيغة المفرد، وتصور أن هناك ثقافة واحدة، ترعاها وزارة واحدة، ويبدعها وينشرها مجموعة المثقفين الذين تشيع أسماؤهم بدرجات متفاوتة، فى أجهزة اعلامنا، فحقيقة



فى الواقع. وثقافتهم، فى الغالب، مكتوبة ومقروءة أو مرئية بصورة عامة، تعتمد على الاطلاع وتوسيع نطاق المعرفة، مع نظرة نقدية الى المعلومات المكتسبة تسمح بالانتقاء منها وترفض قبولها على علاتها، وهم يؤمنون بمبدأ المحاولة والخطأ، وبأن العقل البشرى، وان ظل عاجزاً امام امور كثيرة، قد حقق خلال مساره الطويل انجازات رائعة، ومازال امامه تحقيق انجازات اكبر واعظم.

واما اصحاب الثقافة المغلقة، فانهم يؤمنون بثقافة اكتمل بناؤها الاساسى منذ امد بعيد، ولم يعد أمام البشر بعد ذلك الا ممارسة بعض الاجتهادات التى لاتمس الاصول، وتدخل اساساً فى باب التطبيق، وهم ينظرون الى ثقافات الغير بارتياح شديد، ويؤمنون بأن هناك حقيقة واحدة، وبأنهم هم ملاك هذه الحقيقة، وبأن كل ما عداها باطل، ومن هنا كان منهجهم تصديقياً فى المحل الاول، وكان استخدام العقل البشرى استخداماً ابداعياً يدخل عندهم فى باب البداع المكروه. بل أن معظمهم، برغم تأكيد الدائم أن الدين يحض على استعمال العقل يجد متعة فى الخط من شأن هذا العقل وكأنه لم يوهب للانسان الا لى يستخدم على اضيق نطاق وكان التوسع فى استخدامه مخالف لمشئته خالقه. وثقافة هؤلاء فى الغالب الاعم، سماعية شفاهية، يتم تلقينها من فم المرسل الى اذن المتلقى، دون أن

حوارات كثيرة. فى بلاد متعددة، حول هذا الموضوع، وشاهدت بنفسى كيف تم بالتدريج تحويل صفة «العلمانية»، التى تطلق على الدعوة الى الفصل بين الدين والسياسة من صفة محايدة لاتدل على أكثر من الوضع القائم بالفعل فى معظم البلاد الاسلامية وضمنها مصر، طوال القرن الاخير على الاقل، الى صفة قبيحة مخيفة لا ينقص صاحبها سوى قرنين صغيرين على جانبى رأسه كيما يصبح شيطاناً رجيماً. وكلما مضيت قدما فى هذا النوع من الحوار، كانت تتضح لى الحقيقة التى اود أن أعرضها فى هذا المقال، وهى أن لدينا نوعين من الثقافة لاتكاد تكون هناك صلة بين أحدهما والاخر، ولست أجد للتمييز بين هاتين الثقافتين تسمية افضل من الثقافة المفتوحة والثقافة المغلقة.

اما اصحاب الثقافة المفتوحة، فهم فئات شديدة التباين، يمتد انتماءهم من اقصى اليمين الى اقصى اليسار، ولكنهم يشتركون جميعاً فى الانفتاح على ثقافات العالم، وفى الايمان بجدوى الانتفاع من تجارب الغير، وفى النظر الى الماضى على أنه الجسر الموصل الى الحاضر، وعلى أنه واحد فقط من العناصر التى تسهم فى تشكيل المستقبل. ويتسم اصحاب «الثقافة المفتوحة» بانهم يعترفون بضرورة الاحتكام الى العقل، ويرون فيه مثلاً أعلى ينبغى الاقتداء به حتى لى أولئك الذين يعجزو. إحيانا عن تحقيق



تنتفتح على نوع الثقافة الذى أمثله. ولهذا الجمهور معلومه وموجهوه الذين لايرضى عنهم بديلا، والذين يربونه منذ البدء على الايتلقى المعرفة الا من المصادر التى يحدونها له، ويحذرونها اقوى تحذير من الاطلاع على شئ مما يقوله شياطين القرب أو «أدناهم» من العلمانيين. وأولى مهام هؤلاء الموجهين هى اخضاع الحس النقدي لدى مريديهم فهم يعودونهم منذ البدء على الا يتساءلوا: هل هذا الخبر، الذى يرويه واحد من معلمينا، صحيح أم باطل؟ وهل حدثت الواقعة التى يحكى عنها فعلا؟ وهل هذا الاقتباس المنسوب الى كاتب من أعدائنا، صحيح النسبة اليه، ولم يشوه أو ينتزع من سياقه؟ هذه كلها اسئلة غير واردة، لأن روح التصديق تنتزع من صاحب «الثقافة المغلقة» كل قدرة على التحقق والاختبار والتدقيق، وهكذا يندفع بعاطفة جارفة، لا أثر فيها للعقل الناقد، وراء التيار الذى يراود منه أن يسايره.

ان لدينا جيلا كاملا من الشباب أغلق على نفسه النوافذ والأبواب واحتفى وراء الجدران المصمتة لثقافة لاتعرف الا نفسها، هذا الجيل لا يكتفى بمعارضة الثقافة المفتوحة، بل يرفض أن يتعرف عليها، ولا يعطى نفسه فرصة ولو ضئيلة للاطلاع على طرف منها. وهكذا فأننا، نحن اصحاب «الثقافة المفتوحة» نكتب فى الصحف والمجلات، ونعقد الندوات والمناظرات، ونلقى المحاضرات

تعتريها- فيما بين هذا وذاك- أية حواجز نقدية. واطارهم الفكرى ينتمى فى اساسه الى الماضى، بل انه ليكفى احدهم أن يرجع الى طريقة «السلف الصالح» فى حل مشكلة ما، أو مواجهة موقف معين، لكى يقتنع تماما بأن هذه الطريقة هى المثلى حتى فى وقتنا الراهن، بغض النظر كلىة عن الفارق بين الوضعين فى الزمن وفى التجارب وفى السياق الحضارى.

هذا الاختلاف الحاد بين الثقافة المفتوحة والثقافة المغلقة اقنعنى بأن مجتمعنا منقسم انقساما لا يقل حدة بين جماعتين لاتقوم بينهما جسور والاتصعهما صلة تذكر. ويكفى أن أعترف بأننى، بعد كل ماأجريتته من حوارات ومااشتبكت فيه من خلافات، قد توصلت فى النهاية الى أن هذا الجهد كله لم يكن وراءه طائل، فقد كنت، بما اعتدته من احتكام الى العقل والمنطق، أعرض حججا اتصور أنها شديدة الاقتناع على اناس لا يكثرثون أصلا بعملية الاقتناع العقلى. وكان يكفى، بعد حوار طويل يلجأ فيه المرء الى كل ما اكتسبه من خبرات عقلية، أن يقوم بين الحاضرين مهيج يرفع صوته بطريقة خطابية يلقي بها كلاما انشائيا لاقية له فى ميزان العقل، حتى يمحو تماما تأثير كل ما جهدت نفسى فيه. كان الجمهور فى تلك الحوارات، «مغلقا» أمام تأثيرى وتأثير أمثالى: فله ثقافته الخاصة التى لاتريد من حيث المنبدا أن



ويبقى بعد ذلك أهم الأسئلة جميعاً: هل هاتان الثقافتان تعبران عن الشعب المصرى بأكمله؟ وهل لا يخرج أحد فى شعبنا عن هذا التصنيف الثانى؟ فى رأى أن الاجابة بالنفى القاطع، فهناك تلك الفئة من المثقفين الذين يجمعون طرفاً من الثقافتين والذين اصطلح على تسميتهم بالمتدينين المستنيرين. وإذا كان لهذه الفئة تأثير اعلامى واسع، فإن هذا التأثير غير متناسب مع حجمها الضئيل، وهى- على أية حال- لن تكون صاحبة الكلمة المسموعة عندما تحين ساعة المواجهة.

ولكن الأهم من ذلك تلك الكتلة الهائلة من الشعب المصرى، التى لا تنتسب إلى هذه الثقافة أو تلك. انها تلك الكتلة المحايدة، التى لم تكون رأيها بعد، أو لا تسمح لها الظروف بتكوين رأى، والتى قد تكون قابلة للانضمام الى هذه الثقافة أو تلك ولكن ظروف المعيشة والتعليم والبحث عن الرزق لم تتيح لها اتخاذ موقف محدد المعالم.

هذه الكتلة الضخمة هى الميدان الحقيقى للمعركة، لأن كلا من الثقافتين تسقى الى ضمها، وإن كانت قرص الثقافة المغلقة فى هذا الصدد أقوى حتى الآن. ولا سبيل فى رأى لحسم هذه المعركة فى الاتجاه الذى يخدم مستقبل بلادنا إلا إذا حدث إنقلاب شامل فى سياستنا الاعلامية، وخاصة

ونحضر المؤتمرات، ظانين أننا نسهم بذلك فى تنوير مجتمعنا. وربما اسرفنا فى التفاؤل فاعتقدنا أننا نقنع بحججنا بعضاً من المنتمين الى الطرف الآخر، ولكن حقيقة الأمر هى أننا، فى هذا النشاط لانخاطب الا أنفسنا. ولا نؤثر الا فىمن هم مقتنعون أصلاً باتجاهاتنا الفكرية. أما اصحاب الثقافة المغلقة، وهم الهدف الحقيقى لنشاطنا، فلا يصل إليهم خوف واحد مما نقول، وإذا وصل فإنه لا يؤدى وظيفته فى النفاذ الى رؤوسهم، لأن القلاع المنيعة لثقافتهم المغلقة على نفسها تصد أية مؤثرات تاتى من خارج الأسوار.

ان الثقافة المغلقة تشعر، يوماً بعد يوم، بمزيد من القوة إذ ترى جموعاً متزايدة من الجماهير تنضم الى صفوفها، بدءاً بالشباب ووصولاً الى المهنيين الذين بلغوا من العلم مرتبة عالية. غير أن الثقافة المغلقة تعلم جيداً أنها تسير مع التيار العريق للحضارة البشرية وأن رؤية المشكلة من منظور عالمى، وفى ضوء المسار المستقبلى للتاريخ الانسانى الشامل، لا بد أن تكشف عن عزلة وهيبة ستصيب الثقافة المغلقة لامحالة، وتلحق بها، على المدى الطويل، هزائم مؤكدة، مهما كان تصيبها، على المستوى الحلى وفى المدى القصير، من الانتصارات. فالزمن، ببساطة شديدة لا يعمل لصالحها.





المهم في الأمر أن هناك امكانات هائلة لايجاد تقسيق من نوع جديد بين الثقافة والاعلام. يكسر القطيعة العالية ويغير الوضع الراهن الذي توجد فيه ثقافة بلا اعلام، أعنى ثقافة لاتستطيع أن تنشر نفسها على اوسع نطاق، واعلام بلا ثقافة، أعنى اعلاما ينحاز بصورة واضحة الى صف السطحية والتفاهة. فالتحديات الماثلة امامنا أخطر من أن تسمح لنا بتخصيص أهم جهاز اعلامي في العالم المعاصر لأمر لاتمس من حياتنا الا القشور، في الوقت الذي نعلم فيه جميعا أنه قادر على أداء أهم الأدوار في المعركة التي نخوضها من أجل الحفاظ على البقية الباقية من عقل مصر.

مايتعلق منها بأخطر الاجهزة جميعا، أعنى التليفزيون. ولابد أن أؤكد في هذا الصدد اننى لادعو الى حرمان أصحاب الثقافة المفلقة من التعبير عن انفسهم في هذا الجهاز الاعلامي الجبار، بل اننى أدعو، على عكس ذلك، الى ضمان حرية التعبير كاملة امام ممثلى الثقافتين، حتى تستطيع الكتلة الكبيرة التى لم تلتزم بعد أن تقيم اختيارها على أساس سليم. ولايخالجنى أدنى شك فى أنه لو اتاحت لاهم ممثلى هاتين الثقافتين فرصة ابداء الرأى وعرض برامجهما ورؤيتهما للمستقبل بحرية كاملة، فستكون النتيجة لصالح القوى الساعية الى أن يكون لنا موطئ قدم فى عالم القرن الحادى والعشرين.

الأهرام ١٩/١/١٩٩٤



# منشور لمنع الفلسفة

## من الخليفة المنصور إلى المسلمين



لما نفي ابن رشد إلى البسطة أذاع المنصور خليفة الأندلس في ذلك الوقت هذا المنشور التالي بين سكان الأندلس ينهاهم فيه عن الاشتغال بالفلسفة. وهذا نص المنشور بحروفه:

«قد كان في سالف الدهر قوم خاضوا في بحور الأوهام وأقر لهم موامهم يشقوف عليهم في الأنعام، حيث لاداعى يدعو إلى الحى القيوم ولا حاكم يفصل بين المشكوك فيه والمعلوم. فخلدوا في العالم صحفا مالها من خلاق. مسودة المعانى والأوراق. بعدها من الشريعة بعد المشرقين. وتباينها تباين الثقلين. يؤمنون أن العقل ميزانها والحق برهانها. وهم يتشعبون في القضية الواحدة فرقا. ويسيرون فيها شواكل وطرفا. ذلكم بأن الله خلقهم للنار. ويعمل أهل النار يعملون. ليحملوا أوزارهم كاملة يوم القيامة ومن أوزار الذين يضلونهم بغير علم. ألا ساء ما يزرون. ونشأ منهم في هذه السمعة البيضاء شياطين أنس يخادعون الله والذين آمنوا وما يخادعون إلا أنفسهم وما يشعرون. يوحى بعضهم إلى بعض خوف القول غرورا ولو شاء

من كتاب «حرية الفكر-١» لسلامة موسى، سلسلة كتب «التنوير»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣



ربك ما فعلوه. قدّروهم وما يفترون فكانوا عليها أضر من أهل الكتاب. وأبعد عن الرجعة إلى الله المآب. لأن الكتّابي يجتهد في ضلال ويجد في كلال. وهؤلاء جهدهم التعطيل. وقصارهم التمزيه والتخويل. دبت عقاربهم في الأفاق برهة من الزمان إلى أن أطلعنا الله سبحانه منهم على رجال كان الدهر قدما لهم على شدة حروبهم وعفا عنهم سنين على كثرة ذنوبهم وما أملي لهم إلا ليزدادوا اثما. وما أسهلوا إلا لياخذهم الله الذي لا إله إلا هو وسع كل شيء علما. ومازلنا وصل الله كرامتكم نذكركم على مقدار ظننا فيهم وندموهم على بصيرة إلى ما يقربهم إلى الله سبحانه ويدنيهم. فلما أراد الله فضيحة عمايتهم وكشف غوايتهم وقف لبعضهم على كتب مسطورة في الضلال. موجبة أخذ كتاب صاحبها بالشمال. ظاهرها موشع بكتاب الله. وباطنها مبصر بالأعراض عن الله. ليس منها الإيمان بالظلم. وحيء منها بالحرب الزيون في صورة السلم. منزلة للأقدام. وهم يدب في باطن الإسلام. أسياف أهل الصليب دونها مفولة. وأيديهم عما يناله هؤلاء مغلوله. فإنهم يوافقون الأمة في ظاهرها وزيمهم ولسانهم. ويخالفونها بباطنهم وغيبهم وبهتانهم. فلما وقفنا منهم على ما هو بقى في جفن الدين. ونكتة سوداء في صفحة النور المبين. تبيذناهم في الله كما أننا نحب المؤمنين في الله. وقلنا اللهم إن دينك هو الحق اليقين

وعبادك هم الموصوفون بالمتقين. وهؤلاء قد صدقوا عن آياتك وعميت أبصارهم وبصائرهم عن بيناتك، فباعد أسفارهم، وألق بهم أشياءهم حيث كانوا وأنصارهم. ولم يكن بينهم إلا قليل وبين الإلجام بالسيف في مجال السننهم. والايقاظ بحدّة من غفلتهم وسنتهم. ولكنهم وقفوا بموقف الخزي والهون. ثم طردوا عن رحمة الله ولو ردوا لعادوا لما نهوا عنه وأنهم لكانيون فاحذروا وفقكم الله هذه الشرمة على الإيمان حذركم من السموم في الأبدان. من عثر له على كتاب من كتبهم فجزاءة النار التي بها يعذب أربابه. وإليها يكون مال مؤلفه وقارئه ومآبه. ومتى عثر منهم على مجد في غلوائه. عمن سبيل استقامته واهتدائه فليعاجل فيه بالتثقيف والتعريف. ولا تتركوا إلى الذين ظلموا فتمسكم النار وما لكم من دون الله من أولياء ثم لا تنصرون. أولئك الذي حبطت أعمالهم. أولئك الذين ليس لهم في الآخرة إلا النار وحبط ما صنعوا فيها وباطل ما كانوا يعملون. والله تعالى يطهر من دنس المصلدين اصقاعكم ويكتب في صحائف الأبرار تضافركم على الحق واجتماعكم أنه لمنعم كريم. وقضت الأقدار أن ينهزم ابن رشد وأن تنهزم معه الفلسفة في الأندلس. ولكن لنا أن نتساءل: هل كان ينقرض المسلمون من الأندلس لو أن الناس كانوا أحرارا في تفكيرهم يتطورون ولا يجمدون؟



# بيان الحداثة تستهدف تدمير الوجود العربي

اسماعيل عقاب

«مقدم إلى المؤتمر العلمى لجامعة المنيا» ١٢/١٨-١٢/٢٢-١٣/١٢

بين ما هو داخل المكان بما يحمله من قدرات تدميرية وتخريبية زاحقة، وما هو خارجه بما يتسلح من قدرات على المواجهة، وإيمان بشرعية بقائه، وتقدير لمسؤوليته الإنسانية.

والراصد لواقعنا الثقافى يجد أن هناك من يلتزمون الصمت ولهم تبريراتهم المتعددة ومن يتشغلون عن الثقافة العربية بأمور أخرى، وبرصدة تفصيلية، نجد أن البعض من الأدباء قد تحولوا عن الإبداع إلى النقد والتخيل. أما النقاد، فبعد أن عجزوا عن استنبات نظريات نقدية من تربة إبداعنا الأصيلة الخصبة قد تبأنت طرائقهم.

يبدو أن منابع الإبداع والاستكشاف قد جفت، وأن القدرة على الفعل والعطاء قد خارت، وبدأت فرق التخريب تزحف، لتقضى على ميراثنا، وحصاننا القديم، والفرسان ما عاد لهم كز.

إن الكوارث حينما تقع فى مكان ما يتغير شكل، وخصائص الحياة فى هذا المكان، ومن مظاهر ذلك:

التغير البشرى، فنرى البعض ينزح، والبعض يتشبه، وذلك تحت تأثير الظروف النفسية والاجتماعية، والاقتصادية، وفئة ثالثة تنجذب من خارج المكان إليه، لأن حياتها لا تنشط إلا فى أزمنة الكوارث إلى جانب ما يتطفل وينمو فى أنواع أخرى، ليتشكل صراع



لنقف عند هؤلاء الذين يروجون لكل ما تدفعه معامل الغرب من أفكار ونظريات ونسوا أو تناسوا هؤلاء وأن العقل الجمعي ينشحن من إغرازا تهم والتي كثيرا ما تكون غير صحيحة.

\*\*\*

وأخطر ما يواجهنا حاضرتنا وماضينا ومستقبلنا الآن هو ما يسمى بالحدثة وإننى هنا لست فى مواجهة الحداثين أو الحدثة كنظرية فى النقد والإبداع إننى مؤمن تماما بأن لكل عصر إبداعاته التى تتشكل طبقا لظروفه تمثييا مع طبيعة التطور، وإننى أؤمن بأن الإبداع العظيم الخالد هو الذى يستوغل فى وجدان وعقل الجماهير العريضة.

ومهما حال فى إبداع خط من التنظير والإعلام، لن نتحقق له العظمة والخلود إلا إذا تدفق - أبديا - فى شرايين الأمة.

إننى هنا فى مواجهة الحدثة كمذهب فكري، وما حدثة الإبداع والنقد إلا محور من محاور هذا المذهب.

إن الحدثة - كما تبدو لى - مادة هيرونية تم تجهيزها فى المعامل الغربية لتروجها فى بلادنا مستهدفة العقل العربى لإبادة مكوناته الفكرية والثقافية والدينية مدمرة خلايا الاستكشاف والإبداع.

\*\*\*

إن العلاقات الدبلوماسية التى تربطنا بدول الغرب وما توحى لنا به من تقارب وتفاهم، لا يمكن أن تفقدنا قوة التامل والإدراك، فكواليس السياسة مليئة بالعجائب والمتناقضات.

لقد استخدم الغرب ضدنا وسائل التدمير العسكرى فى سيناء والجزلان وليبيا والعراق والصومال وغيرها، وأثبتت التجربة أن التدمير العسكرى لا يدمر الشعوب، بل إلى وسائل التجويع والتدمير الاقتصادى وأثبتت التجربة أيضا عدم جدواها، كما أن الممارسات السياسية بإشغال الفتنة بين الأنظمة والشعوب العربية لم تحقق لهم هدفا، فكان لا بد من توصل خبرائهم إلى اكتشاف جديد وحاسم.

فكانت الحدثة..!!

لست وأهما أو مغاليا حينما أقول: إن للحدثة تنظيما لا يقل خطورة من تلك التنظيمات الخارجة على القوانين والأعراف الإنسانية، وحتى أؤكد ذلك، أسوق بعض مفاهيم هذا المذهب، وأهدافه منسوبة إلى أمرائها العرب..!!

فمن المستقبل الذى تبشرنا به الحدثة يقول كمال أبو ديب « مستقبل خلعى حنينى لا ملامح له، ويلخص مفهوم الحدثة قائلا: «إنها انقطاع معرفى»، ذلك أن مصادر المعرفة لا تكمن فى المصادر المعرفية للتراث أو فى اللغة المؤسساتية، والفكر الدينى، وكون الله مركز الوجود، ليصل إلى الدعوة إلى الإكتشاف أن الإنسان هو مركز الكون، ويتم هذا الاكتشاف - كما يقول - بإبهام اللاوعى، وأنشجانه بالرغبات المكبوتة، والشهوة المقموعة، ثم اكتشاف الإنسان ومركزيته فى الوجود بانتهاء السلطة الإلهية المطلقة، ولا مشروعية السلطة السياسية المطلقة».



ويوضح موقف الحداثة من اللغة فيقول: «الحداثة لا تري موت اللغة فقط، بل تراها لغة مكدسة محشوة بالسلطة» ويوضح شكل اللغة الجديدة «بعد تفجير اللغة الحاضرة، والتجريب المنهك بحثاً عن لغة جديدة. لغة إلغازية تبتعد عن اللغة الجماعية».

بهذا يكشف أبو ديب بشكل واضح ومبرح- أن الحداثة تستهدف إبادة التراث، وتدمير اللغة العربية، والخروج على السلطة الدينية.

ويعرف زهير التنظيم الحداثي، «أدونيس» الحداثة بأنها «تجاوز الواقع أو اللامعقلانية، أي الثورة على قوانين المعرفة العقلية وعلى المنطق والشرعية من حيث هي أحكام تقليدية تعنى بالظاهر هذه الثورة تعنى بالتركيد على الباطن، وتعنى بالخلاص من المقدس، والمحرم وإباحة كل شيء».

ويقول: «لا يمكن أن تنهض الحياة العربية، ويبدع الإنسان العربي إذا لم تهدم البنية السائدة للفكر العربي، وإذا إذا تخلص من المبنى الديني التقليدي الاتباعي».

وهنا نرى أدونيس قد أوجز وأفصح عن إباحة الحداثة لكل شيء وعرف لنا الثابت المستهدف والمتحول الذي يدفعنا إليه، ويطبق ذلك شعراً في قصيدته «لغة الخطيئة» التي التقط منها هذه التعبيرات

«أحرق ميراثي...»

أعبر فوق الله والشيطان...»

أعبر في كتابي...»

ودخلت الحداثة في مرحلة التطبيق

الفعلي، وبدأت مظاهر هذا التطبيق.

وأهم هذه المظاهر تلك الدعوة الغربية لحرية الإبداع فالبدء مفطور على الحرية، وفي فترات القهر السياسي لم يتوقف مبدع أصيل عن الإبداع، فلما أن يلوذ بالرمز، وإما أن يصطدم مباشرة، وهو قانع تماماً بأن حريته مرهونة بحروفه.

وبدون تملق أو مداينة نحن- الأدباء نعيش الآن في مناخ يتسم بالحرية إلى حد كبير، والنقد والخلاف مع السلطة- وهي المانحة والمانعة للحرية- مطروحان على صفحات الصحف المعارضة، والحكومية ولم نشهد تلك الدعوة المشبوهة في فترات القهر السياسي.. إذن ما القيود التي يطالبون بالتححر منها؟

إذن هي ليست الحرية السياسية.. ولكنها الدعوة إلى التخلص من السلطة الدينية، وذلك المبنى الديني التقليدي الاتباعي كما قال أدونيس.

إنها الخلاص من المقدس والمحرم. كما قال أبو ديب، إنها تدمير القداسة ومقارفة الخطيئة!!

وتوالت مظاهر تطبيق الحداثة في تلك النصوص التي تنشر، وتقرأ والتي تعمدت الخروج على قواعد اللغة العربية، وتهجين عباراتها، وتجريدها من المعنى لنسقط جميعاً في دائرة اللافهم، وتفريغ مفرداتها من دلالاتها المتجذرة في عقولنا من آلاف السنين، وبذلك تفقد اللغة العربية- كواحدة من مقومات وجودنا العربي- قيمتها في التوصل والتواصل والفهم والتفاهم، إلى جانب ما تقارقه



العربي، والتراث العربي من مقومات وجودنا العربي، والحدثة تستهدف تدمير هذا الوجود وإذا ما تحقق ذلك، وأصبحنا شعباً بلا تراث، بلا لغة، بلا مقدسات.

فإنه سيكون كما ينبغي الغرب له أن يكون

إنها الهيمنة الكاملة على كل المقدسات..

إن شعبنا قد اشتدت عليه الأزمة، تنضب موارد الانتاج والرزق، تتفشى الأمراض الاجتماعية، وتتلوث البيئة، والمشاعر وأنتم!

أين أنتم يا ضمير الأمة؟

قد لا يكون القرار السياسي صائباً، وقد لا يكون القرار العسكري صائباً، ولكن التجارب أثبتت إمكانية إصلاح آثارهما، لكن إذا غقت خسائركم أنتم، وتشابهت هليكم الأحداث وحلت رؤاكم قد إنه الموت ولا شيء خلافة

رب جيل يفقديه جيلنا

رب جيل كان أولي بالخلافة،

والله من وراء القصد

تلك النصوص من انتهاك للمقدس والمحرم، ليتحقق ما قاله أبو ديب، وما قصيدة النثر في مفهومهم إلا وسيلة من الوسائل.

وأساءل

هل يجهل النقاد هذا الخطأ الاصطلاحي في هذه التسمية؟

إذن لماذا هذا المصطلح؟

إن كلمة «شعر» قد اكتسبت دلالتها من هذا التراث الشعري العربي الممتد منذ مئات السنين.

والشعر من مقومات وجودنا الثقافي العربي، وهذا المصطلح المغلوط سيفقد كلمة «شعر» دلالتها تدريجياً لتكتسب دلالة أخرى من خلال تلك النصوص الجديدة التي تتفق مع ما ترمى إليه الحدثة.

والقضية لمن لا يعلمون - ليست قضية تحديث في الأدب، وليست قضية الصراع الطبيعي بين الأشكال الفنية القديمة والجديدة، ولكن القضية أن اللغة العربية بفصاحتها، وبلاغتها، وأدائها، من مقومات وجودنا العربي، والعقيدة - بمقدساتها وقيمها - من مقومات وجودنا





بلاغ

# حتى لا يكون ظلمة مقدسون

عباس محمد مالكي



يبدأ بالنفس، بقيادتها ومحاسبتها.  
فساد الضمير والعقل والنفس يتجلى  
في فعل المرء ومسلكه. وأنا أعلم أن  
لديك ضميراً وعقلاً، أثق بهما إلى أن  
أرى منك ما يذهب بهذه الثقة، لذا أكتب  
إليك رغم علمي بأنك جزء من حكومة  
عمر حسن أحمد البشير الذي أريد  
أن أقاضيه باعتباره مسؤولاً على رأس  
الحكومة الحالية وأقاضي جهاز أمن  
حكومته الذي صادر تعسفاً من دار  
النشر جامعة الخرطوم كتابي:  
حرية العقل والفكر والإرادة والعقيدة  
في الإسلام: تصحيح.  
وهي ليست فقط مصادرة لكتاب، بل

بلاغ وقضية: من عباس محمد  
مالكي  
ضد: عمر حسن أحمد البشير  
وجهاز الأمن ومن شارك في الأمر  
من أعضاء الحكومة الحالية  
الموضوع: مصادرة كتاب «حرية  
العقل والفكر والعقيدة في  
الإسلام: تصحيح» من دار النشر  
والتوزيع جامعة الخرطوم

السيد وزير العدل والنائب العام  
تحية طيبة وبعد  
إن تحقيق العدل، وسياتته الضمير  
الحى الشجاع والفعل المستنير، وهو



الوقت بالذات له دلالات خطيرة، فقد جاءت هذه المصادرة بعد إعلان التوجه لتطبيق الشريعة الإسلامية، فهي إذن مصادرة بتيت على أساس ذلك الإعلان وعلى أساس الإسلام. وذلك أمر خطير فالشريعة الإسلامية ليست اعتداء مظلما وجهلا وهوى، وليس الإسلام دين اعتداء وظلم وجهل وهوى، وذلك ما يحاربه الكتاب المصادر الذي بنى على أساس القرآن والعقل والمنطق والضمير الحق. لقد جعل خصوم الكتاب وما تضمنته من انفسهم قضاة وسلطة ومصادره وذلك أمر يتنافى مع قواعد العدل ومع الإسلام.

إن تجاوز سلبيات التطبيق التي سادت في عهد عميري والتي تتحدثون عنها ويتحدث عنها عمر أحمد البشير وعن تجاوزها في التطبيق المزمع، ذلك التجاوز لا يمكن تحقيقه بنفس الفكر والنفس أو الشخصيات التي أفرزت وارتكبت سلبيات التجربة السابقة ولا يمكن تجاوزه بالجهل والهوى بل بالعلم والعقل المستنير والضمير الحى وبالعدل.

إن مصادرة هذا الكتاب وفي هذا الوقت هي أيدان وتعبير عن عهد من الظلم والجهل الاستبدادى يريد به عمر أو بعض من يشاركونه فى الحكم وجهاز الأمن استعباد الناس وقد خلقوا ولدوا أحرار ليعيشوا أحرارا من رقة البشر. وذلك باسم الإسلام وهو من مثل ذلك

هى مصادرة للعقل والفكر والإرادة والعقيدة فى الإسلام وامتداء وظلم ياباهما العدل والإسلام والعقل والضمير الحى المستنير، وهى امتداء صريح وجائر على شخصى وما أمك وعلى حرية العقل والفكر والإرادة والعقيدة فى الإسلام، وحريتى فى هذا الصدد.

لقد ظل هذا الكتاب بالمكتبات فى كل أنحاء السودان وخارجه وتحت التوزيع منذ عام ١٩٨٥م لم أصدر حق أحد فى انتقاده ولم أكن سلطة يخشى الجبناء دباباتها ومدافعها ولم ينتقده أحد ولو كان فيه ثغرة لانتقاده على أساس من العقل والمنطق لانتقاده الكثيرون ولانتقده هؤلاء الذين صادروه اليوم فى يناير ١٩٩١م لأعلى أساس عقلى ومنطقى بل على أساس الجهل والهوى والمصالح الذاتية الدنيا وهى زائلة وهم زائلون ويبقى الحق والضمير والخير والجمال ويوم آخر تعاسب فيه كل نفس على ما فعلت من خير أو شر، ويبقى حق الضعيف والمظلوم، إن افتقده هنا فى الدنيا يأخذه هناك من عالم عادل.

وقد كانت هناك عشرات الصحف اليومية والمجلات الإسبوعية وغيرها وكانت هناك إمكانيات طباعة النقد فى كتاب أو التعبير عنه من خلال الإذاعة أو التلفزيون وهى تبت يوميا.

إن مصادرة هذا الكتاب وفى هذا



اعتذار كتابي لشخصي عن ما حدث وإصدار إعلان بالصحف وبقية أجهزة الإعلام يتضمن اعتذارا عن ما حدث بعد توضيح ما حدث لكي لا يخشى على نفسه أو مصلحته من تناول أو وزع ذلك الكتاب خوفا من عمر أحمد البشير أو غيره أو خوفا من جهاز الأمن.

٣- إقالة من أصدر الأمر بمصادرة هذا الكتاب من الموقع الذي يشغله الآن وعدم السماح له بالعمل بأحد أجهزة الدولة.

٤- أن يتعهد عمر أحمد البشير كتابة بوضع ضوابط تمنع جهاز الأمن من التعدي على حريات وممتلكات وحقوق الناس، والمراجعة اليومية منه شخصيا لعمل هذه الأجهزة لحفظ ورد حقوق الناس قبل أن يطالبوا بها، ففي الناس من هو ضعيف ومن هو مرهب لا يقوى على المطالبة.

٥- إزالة كل تشريع أو قانون قائم ينص على حصانة لرأس الدولة أو وزير أو قاض أو موظف بالدولة أو مؤسسة بها من المساءلة القانونية والمحاسبة والمعاينة على تصرفاته وعدم إصدار قانون أو تشريع جديد يتضمن حصانة لمسئول بالحكومة، فذلك من جوهر وروح الإسلام والعدل، لكي لا يكون هناك آلهة غير الله وظلمة مقدسون، وشكرا

بريء وهو ينفيه ويهدمه كما ينفي وجود الخالق، وليس الإسلام حكرا لأحد أو فئة لتسخره لمصالحها وأهدافها وجهلها وإنما هو لكل ضمير وعقل بشري ولكل البشر عدلا وخيرا وضياء لا ظلما وجهلا وظلاما.

إذا كان عمر وإذا كنتم تريدون تطبيق الشريعة الإسلامية حقا، يجب أن يعاد هذا الكتاب ليكون في متناول من يريد قراءته وأقرأه وتفهموا ما فيه فقد كان من بواعث كتابته تلك التجربة التي تحدثون من تجاوز سلبياتها. وإن كنتم تريدون تطبيق الشريعة الإسلامية حقا فلا تصدروا تشريعا أو قانونا ينص على حماية أو حصانة لأحد سواء كان رأس دولة أو وزيرا أو قاضيا أو موظف دولة فالإسلام لا يعرف ولا يعترف بإنسان فوق المحاسبة والمسئولية عن تصرفاته وعن ما يفعله. إنني أطالب بالآتي:

١- فتح بلاغ ومقاضاة حسن أحمد البشير ومن شاركه في الحكومة أو غيرها وجهاز أمن حكومته بإعتبار أن مصادرة هذا الكتاب هي اعتداء على شخصي وعلى شيء هو ملكي واعتداء على حرية العقل والفكر والإرادة والعقيدة في الإسلام وعلى حريتي في هذا الصدد.

٢- إعادة ذلك الكتاب للذاه التي صودر منها ليكون تحت التوزيع وفي متناول من يريد قراءته مع تقديم

عباس محمد مالكى  
مرفقات: نسخة من الكتاب المصادر



# المرأة فى المأثور الدينى و الأسطورة

د. سيد محمود القمنى

## حريم وحرام

وأن للمستغفلين مصالح تستدعى  
تزييف وعى المضطهدين، بفتح الطاء  
ويشهد التاريخ أن أشد الأدوات مضاء  
بهذا السبيل هى الأدوات الإيمانية، التى  
تلعب على الوجدان العاطفى للمتدين،  
ومن ثم نراهم ينفقون بسخاء وذكاء،  
على وسطائهم المحترفين من كهنة ورجال  
دين، ينشرونهم فى كل مكان، يبشرون  
الصير، وينفثون السلوان، مبشرين  
بجزاء أيوب، يتعبدون أى تحرك واع

عندما نعتاد الأمر يتحول إلى  
بدھية، ولانلتفت الى تناقضه وهشاشه  
أسسه، وبمرور الوقت يصبح من أشد  
الأمور اختلافا بين الناس، بين من يدقق  
ويرفض منطق الاعتقاد، وبين من  
اعتاده حتى اعتقد أنه بدھية.  
ومن المعتاد، لكنه بالفعل ليس  
بذهيا، أن هناك متسلطا وهناك مقهور،

نص محاضرة ألقاها الباحث بدعوة من إتحاد النساء التقدمى. بمقر حزب

التجمع ١٣/١٢/٢٢



وأمتعت زوجها وسيدها، دخلت يوم الدينونة ضمن حريم السيد المؤمن الذكر فى جنة رضوان ذلك الحريم الذى يبدأ أعداده من السبعين ليصل إلى الملايين فى بعض الأحاديث المنسوبة للنبي.

وإيمانها الذى سيعطيها تلك المنحة الخالدة لا يحسن إلا بالطاعة الكاملة للرجل والخضوع له والتسليم الكامل لسيادته الفشوم فى دنيانا الفانية، حتى تضمن لها مكانا كغانية ضمن حريمة فى الآخرة أيضا.

والدارس للمرأة فى منظومة الماثور العربى، يجد ذلك الماثور يميز جنسيا وخلقيا بين الذكر والأنثى، فهو المخلوق الأول، وهى الثانية، بل هى منه قطعة، هو المخلوق لذاته، وهى المخلوقة له ومن أجله، ويلاحظ أن ذلك الاختلاف المضمون بين الذكر والأنثى، قد تحول فى ماثورنا من تكامل ضرورى لصنع الحياة، إلى امتياز خاص للرجل، ماثورنا يعيد وضع المرأة الى زمن حواء الأسطورى، زمن الخطيئة الأولى، ويمركز الشر كله حولها، فهى شيطان غواية لأنها رفيقة إبليس، المرأة لا تتحكم بشهواتها، ولا تكون مع رجل إلا وكان الشيطان ثالثهما. ويتأمل سوء الظن بها فى لاهى الجماعة على أسس من الإيمان لأنها هى التى أغوت آدم، حتى

ضد تزييف وهى الناس، ينقضون على كل رأى أو سلوك أو حتى كلمة أو فكرة، فربما ثقتبت الكلمة الجدار السميكة للجهل المنشور، الذى يمنع المضطهد من الرعى بحاله وبوضعه فى المجتمع.

ولأن تطور المجتمع البشرى لم يصل بعد الى الوضع الإنسانى اللائق بكرامة الإنسان، فإن الظرف الاجتماعى العالى لازال يسوغ القسمة الطبقيّة الصارخة بين الناس، طبقات، طوائف، أجناس، دائما هناك الأقوى والأضعف، المفترس والغريسة، القاهر والمقهور،

وربما أبرز نماذج تلك القسمة للإنسانية، وتشكل وصمة عار كبرى فى تاريخ البشرية، ذلك الذى حدث منذ استولى الذكر على مقدرات المجتمع البشرى، وأزاح الأنثى من البؤرة إلى الهامش، ليصوغ مجتمعا ذكوريا أسس لأبشع أنواع التفرقة العنصرية داخل الجنس الواحد، ففرق بين طرفى حياة لا تكتمل الحياة دون التقائهما جنسا وجسدا وروحا وتكاملا إنسانيا.

والتاريخ يؤكد أن الشرق كان هو المؤسس لذلك التقسيم العنصرى الطبقي فى آن معا، ولم يزل. ومن يومها تتعزى المرأة الشرقية بالصبر والسلوان الفقهي، وتبلم جراحها بخطابات منبرية، تؤكد لها أنها فى مكان التكريم بين نساء العالمين، تتعزى صبرا فى عالم الأرض، وصبرا فى عالم السماوات، فى الدنيا وفى الآخرة. وإن أحسنت إيمانها وأحصنت فرجها



وانها لذلك حرمة وحرام، فتفترض الماثور على ذاتها فى شكل وسواس قهرى داخلى، يضع بينها وبين عالمها كل التحريمات حتى الصوت الذى هو عورة، لتحصل بذلك على رضا الزوج الذى هو رضا الرب، وتكتسب رضا الجماعة واحترامها، بحيث تتعايش مع الضغوط والوان العقاب والاحتقار، المفترض احترامها، وتصبح أكثر أعضاء الأسرة والمجتمع تحملا للاضطهاد، فقط لتعيش فى وسط يترصدها ويعد عليها سكناتها، ومن ثم يصبح وضعها هذا فى المجتمع طبيعيا تماما، معتادا تماما، بدهيا تماما، لانتلفت إليه، ولا تفكر فيه، إلا عندما تصادف امرأة ومعتاة الأزمة، فتكسر فى وجوها عدم براءتنا بسلوك جديد ورأى جديد ومنطق جديد يخيفنا ويرعبنا، هذا فقط لن نفكر إلا فى هذا الانفلات وكيف نحجمه ونعاقبه، حتى لاتأخذ لحرقتها مساحة من حرمتنا، حتى نظل السادة، وحتى نجد دوما من نحمله أمراضنا الداخلية، من نحمله أيضا أوزارنا- دون أن نناقش ذلك الفرض الذى فرضه ماثور، هو فرض لمرحلة تاريخية طال أمدها، دون أن نناقش مدى صدق الفرض ومدى اتساقه مع إنسانيتنا ومبادئه من رقى بشرى، ونظل نطلب المرأة النموذج، التى تظهر الخجل عندما تحدث الرجل، التى تكبت ميولها الطبيعية ولا تتذكر سوى كونها عورة، التى تعرف عن يقين أنها حرم، حرم

تقصص الأنبياء تخبرنا أن نساء الأنبياء قد وقعن فى الخطيئة، امرأة لوط، امرأة نوح، فى التواره سارة امرأة ابراهيم، هاروت وماروت افوتهما امرأة، ولدا آدم تقاتلا على امرأة، فالمرأة تخضع للشهوة لا للعقل، ميولها للخيانة طبيعية ومن الطبيعى أن تخون فى أحد أربعة لا أمان لها (مع المال والسلطان والذهب) فى الحديث (ولوطالت عشرتها). كل هذا دون أن نلتفت لحظة لفطامة وضعها الاجتماعى، ولالكم الخيانة الذكورية للمرأة، وللتاريخ كله. وهكذا يؤسس موروثنا لتبخيس المرأة، فقد خلقت من ضلع أعوج، وناقصة عقل ودين، وشهادتها نصف شهادة الرجل، وميراثها نصف ميراث الرجل، وليس لها من الطلاق شئ، «ولو كنت أمرا أحدا أن يسجد لغير الله لأمرت المرأة أن تسجد لزوجها»، والكهنة رسل الشيطان والنساء مصايد، شل مستمر لشخصيتها، وإضعاف دائم لفاعليتها، ودفع دائم لها لتكون على الصورة التى يريدها الرجل، ليسقط عليها عدم براءته وشهوانيته ونقائصه، لتصبح مجرد جسد، غير مطلوب منها أن تفكر فهناك من يفكر بالنياحة عنها، مطلوب منها فقط أن تعطيه الراحة والمتعة، أن تكون مجرد متاع، ويترسخ الماثور داخلها هى حتى تؤمن هى ذاتها أنها مجرد فرج،



فلان، فهي حرام، بل الحرام ذاته، حرمة، مقدس لا يجوز لمسه. وهي أيضا وفي ذات الوقت منجسة لأن طبيعتها النجس، والفعل الجنسي معها يؤدي للنجس، لا بد أن يفتسل جسد الرجل جميعا لرفع أى أثر لتلك الملامسة والممارسة، كذلك دم الحيض يغطيها بالنجس، لذلك ترفع عنها أثناء ذلك كل التكاليف، لاتصلى، لاتصوم، كذلك طوال فترة النفاس وهو الأمر الذى له أصوله فى الأسطورة وفى القديم الذى أسس لمعنى الحرام والصريم، وهو ماينقلنا عن تلك الصورة التى قعدها لها الماثور، إلى محاولة قراءة نماذج سريعة لواقع المجتمع منذ ما قبل التاريخ، وهو يتحول بالمرأة من مركز السيادة إلى الحفيض، طبقيا وجنسيا وإنسانيا.

### إمرأة : الأصل أسطوري

إمرأة، حواء، أنثى، أسماء ثلاثة مؤسسة أولى لذلك الكائن الذى كلما حاول التملص كلما قيل أنه لغز . وسعيا وراء أصول التسميات تحكى لنا التوراة أن الله خلق آدم الذكور، ووضعه فى الجنة حيث عاش وحيدا لايجد أنيسا يؤنس وحشته، وهنا قرر الرب أن يؤنسه بكائن يسليه، وكان هذا الأنيس هو المرأة، وذلك فى نص يقول فيه آدم عن المرأة المصنوعة من خلعته: «هذه الآن عظم من عظامي، ولحم من لحمي، هذه

تدعى امرأة لأنها من امرء أخذت تكوين ٢/٢٣».

وهكذا فالنص يجعل امرأة تانيث امرء وليس العكس، ليظل الرجل أولا، فهي تابعة له فى الخلق، وتابعة فى المسمى، لكن بالتوراة نفسها نص آخر يعين تسميتها لشأن آخر، فلأنها مصدر الحياة وفاتحة المواليد، يقول النص: «دعا آدم اسم امرأته حواء، لأنها أم كل حي/ تكوين ٣/٢». وكلا التسميتين (امرأة) من ضلع امرء، و(حواء) أم كل حي، وفى الأصل العبرى (تلك التى تحيى) يشكلان فى يد الباحث مفاتيح تضىء له ذلك القديم، ليكتشف أصل وضع المرأة فى المجتمع.

عند قراءة الأسطورة بحثا عن الاسم (امرأة) لن نجد أبدا أنها كانت تابعة ل(امرء)، بل العكس تماما، فالميم للأمومة ولاتجد فى الإلهات الكبرى القديمة اسما يخلو من ميم الأمومة، فاصل الكون البابلى (مى)، والام الإلهة الكبرى بالأسماء الثلاثة المتواترة حتى الآن (ما) (أماء) (ماما)، وكل إلهات الخصب فى حوض المتوسط يحملن الاسم (ميرها، ميريا، ميريام، مريم، ستلاماريا) والميرة هى الزاد، هى مانحة الطعام والحياة، وهو مايلقى الضوء عليها كمكتشفة أولى للزراعة، وميرهاهى شجرة المر المقدس أيضا التى اختصت الآلهة الذكور الأبناء.

أما الكلمتان: أنثى وحواء، فتضيئهما لنا قصص الخلق الأولى فى







فيما نقله الماثور التوراتى عن الرافدى، لتكون حواء أو (أنثى) مخلوقة من ضلع آدم، كما تبهرنا دراسة تلك الأصول عندما نعلم ببساطة أن (أن تى) هو أصل كلمة أنثى وأنثى هى نتاىه ببساطة . والأنثى والنتاىة فى الجذر تشترك أيضا مع الفتوة والظهور.

### الإله من أنثى الى ذكر

والدارس للأساطير سيجد من الشواهد والقرائن الأركيولوجية مايدعم الفرض: أن الأنثى كانت مركزا لمجتمع أومى ابتدائى، وأنها كانت فى مركز يتناسب مع مجتمع كانت كل آلهة إناث، ومنطقيا لايمكن أن نجد مجتمعا كل آلهة إناث ويسوده على الأرض ذكور ومن ثم تكون النتيجة أن الأنثى كانت سيدة ذلك المجتمع.

ويبدو لنا أن السبب فى ذلك حسب قوانين الحراك التاريخى هو امتلاكها أساسا اقتصاديا لهم تلك السيادة، وهو ماثللمحه فى تصور لشكل ذلك المجتمع الابتدائى، حيث كان المجتمع صيادا يخرج فيه الذكور للصيد والقنص،بينما كانت رعاية الصغار تستدعى استقرار المرأة بجوارهم، فكانت هى بداية الاستقرار فى المكان الذى أدى بعد ذلك الى نشوء المجتمعات المستقرة ثم القروية فالمدينة.

وكان استقرارها هذا دافعا لها لاكتشاف الزراعة وهى تلحظ

الملاحم السومرية والبابلية، حيث تحكى عن مكان خاص كانت تعيش فيه الآلهة الخالده يدعى دلون (البحرين الحالية)، وهو ماينظر أولمب اليونان. وهناك جاء الى الوجود إله ياسم (أنجى) ممثلا لبداية البشرية على الأرض، رعيلا أول يجمع اللاهوت مع الناسوت، أو الآلهية مع الانسانية، واسمه ملصق من مقطعين يشيران الى كونه أول سكان الأرض فهو من (أن- سيد أورب) و(جى- الأرض) وتحكى الأسطورة أن الأم إلهة الكبرى (مما مهور ساج) أو (ننهورساج) هى التى ولدته، وأنها حرمت عليه ثمارا بعينها فى دلون حرصا على حياته، فعصاها بجهله وحبه المعرفى وأكل منها، فاصيب بمرض شديد فى واحد من أضلعا كاد يقضى عليه.

وهنا أسرعت الأم الإلهة فخلقت له إلهة أنثى مهمتها تريض ذلك الضلع وعلاج الإنسان الأول أنجى، وكان اسمها (أنتى)، والإسم (أن تى) من ملصقين (أن= سيدة أو ربة) + (تى)، و(تى) عندما تكون اسما تعنى الضلع فيكون المعنى (سيدة الضلع)، لكن (تى) عندما تكون فعلا تعنى (يحيى) أى تلك السيدة التى تحيى أى هى أحييت (أنجى) بعدما أشرف على الموت، وهو مايلقى الضوء على معنى كلمة حواء فى التوراة العبرية (تلك التى تحيى) والعربية (أم كل حى)، كما يلقي الضوء على أصل الأسطورة التى حورت أو فهمت خطأ



وفقدوا لمقوم سيادتها الاقتصادية، عندما احتاجت الزراعة إلى حيوانات أقوى تحتاج في ترويضها وتدجينها إلى مفضلات أقوى وتفرغ أوسع، بعد أن استقر الرجال إلى جوار زرع المرأة وغراسها ومن ثم تم سحب البساط من تحتها لصالح الذكور. ويلاحظ الباحث أنه مع ذلك الاستقرار المدينى وبدء استخدام الحيوانات القوية فى الحرث، يبدأ ظهور الآلهة الذكور بوضوح فى منظومة السماء وهو أمر فيه تفاصيل كثيرة تحيل فيه الحضور إلى كتبنا للمزيد، ونكتفى بتلك الإشارات السريعة لضيق الوقت المتاح، فقط نلمح ونؤكد على الأساس الإنتاجى لسيادة المرأة الذى فقدته فساد الذكر، وتحولت ربه السماء من أنثى إلى ذكر، فاصبحت الشمس ذكرا بعد أن كانت أنثى، كذلك مشتار نجمة الجمال الزهرة تحولت مع السيطرة الذكورية إلى مستتر فى خطوط المسند والخط النبطى

«أما تصورات ذلك المجتمع لبداية الخلق فكانت بسيطة ببساطة المجتمع الأمومى الأول، الحدث سهل، كان على الرببة الكبرى أن تلد الكائنات، والتي تم تمثيلها فى الأم الأرض متزوجة بالأنثى السيدة على المجتمع آنذاك.

سقوط الثمار على الأرض ثم مودتها للأنثبات فكان أن حاولت تقليد الطبيعة، فاستنبتت الثمار، فأسست لنفسها بذلك الكشف أول أساس اقتصادى متين لسيادتها، وهو الأمر الذى كان لابد أن يضيف لانبهار الرجل بقدرتها على الولادة ابهارا آخر بأنها تبكثت من جعل الأرض تلد بدورها، مما أضاف لقدراتها السحرية (اقتصادية أصلا) رصيда آخر، وربما كانت أيضا هى مكتشفة الفخار بالنظر إلى شكل الأوعية التى عثر عليها بجوار الآلهات الإناث القديمة وهى ماكانت تمثل دوما ثديا أو فرجا أو فخذا إذا استطالعت كما كانت مكتشفة الخمر، يتخمر الطعام الزائد فى أوانيها، وهو مانافا الذكور عند العودة من القنص بمزيد من السحر يضافونه على المرأة السيدة الآلهة بعد ما عادت الردوس يسحرها الجديد.

وهى أيضا مكتشفة النسيج بما توفر لها من وقت واستقرار للملاحظة والكشف والتجربة والخطأ والمحاولة حتى النجاح الذى أضاف لأساسها الإنتاجى مزيدا ورصيда. لكنها وهى بسبيل تأسيس الاستقرار الأول الذى أسس للمدينة فيما بعد، كانت تضع ثمار خسارتها لأساسها الإنتاجى



ولما كان الرجل قد لاحظ اختفاء دم الحيض مع بدء الحمل، فقد تصور أن ذلك الدم هو الذى يقوم بتكوين الجنين فى الداخل ليعطى بعد ذلك تلك الظاهرة المدهشة المذهلة ظاهرة إعطاء الحياة والمواليد، لكن بعد السيطرة المذكورية وتحول الإله الى ذكر، كان لابد أن يتحول فعل الخلق من الأنثى للرجل، ولكن لأن فكرة خلق الولادة من دم الحيض المختفى فى بطن الأنثى قد ترسخت تماما، قامت أسطورة الخلق الذكرية على ذات الأساس، فقام الآلهة الذكور بذبح الإله صغير محنت لاهو ذكر ولاهو أنثى ليستخدما دمه بعجن طين الأرض ليصنعوا منه الإنسان الأول. ومن ثم تحولت القصة عن فعل الولادة الى فعل الخلق، وهو ما يترافق مع مزيد التفرغ الذى أحدثه الاستقرار والوفرة للبشر على الأرض لمزيد من الكشف والابتكار أو الخلق.

لكن فى نفس الآن كان لابد أن يتم تبخيس الأنثى كرد فعل نفسى إزاء سيادتها القديمة وسمرها الدائم، فتحول الدم الحيضى فى الماثور الى نجس، لكن يبقى الماثور فى اللا شعور الجمعى مستيقظا، فحين تحيض المرأة ترفع عنها التكاليف فلا تنصوم للإله الذكر، ولا تصلى للإله الذكر، لأنها فى هذه الأيام الخمس تستعيد وضعها القديم أنها لاتعبد أحدا حينئذ، لأنها فى هذه الأيام الخمس حين يتغيب القمر

الإله الذكرى عن الحضور، والذى يوافق ايقاعه الحيض، يظهر حيضها وتمضى قدسيته، لتصبح هذه الأيام الخمس الهة وتتقدس الخمسة لتصبح مانعة السحر والحسد كما كانت فى القديم، أما يوم الخميس فيصبح فى الماثور اليوم المفضل لجماع المرأة.

وللتذكرة فقط، ظل دم الحيض حتى عهد الجاهلية الأخير فى جزيرة العرب مقدسا، فقد كانت نسوة العرب ومكة يطفن بالكعبة ثم يمسسن بدم حيضهن الحجر الأسود تواصلا مع ذكر السماء، وهو ما عبرت عنه كتبنا التراثية كابلىغ مايكون، وهى تلخص قصة تحول المرأة، وتبخيس الدم الخالق بقولها أن الحجر الأسود كان أبيض، فأسود من مس الحيض فى الجاهلية.

أما الكلمة حواء فتقتزن بعد ذلك فى الجذر مع الحية التى تحمل الكيد والدس والخديعة، وتقتزن حواء بالحية، والابليس، الذين اشتركوا معا فى خديعة آدم، ذلك الأدم الذى خدع الجميع وخدع التاريخ لأنه حقيقة إنما كان ضحية شهوانيته ودم براءته ومرضه السىادى، لأن خضوعه الداخلى الذى كان يرفضه باستمرار فيبخس المرأة، كان خضوعا لحواء الحياه الحية أم كل حى، ذلك المشترك الذى يضم فى الجذر كلمة «الحياه» أى الفرج الأنثوى سر الحياة ومصدر الميلاد وأزمة عدم البراءة فى الرجال.



# اغتراب المرأة فى عالم المرأة

شيرين أبو النجا

وإن كان يبدو ظاهريا مجتمعا أبويا  
ذكوريا إلا أنه حقيقة مجتمع أمومى  
نسائى.

أدركت المرأة أخيرا أنه لا قرار من  
سيادة الرجل (المتجمع) - اختلفت طرق  
المقاومة فالمثقفات يعقدن الندوات  
ويكتبن مقالات ويصدرن كتباً - تدور  
نفس الأفكار فى دائرة واحدة فالمتكلمة  
والمستمعة يتبادلن الأدوار بهدوء وبدون  
نزاع. خارج تلك الدائرة هناك المواطنة  
والتي لاوقت لديها لقراءة حركات النقد  
ومقاومة السلطة... ولكننا تقاوم  
سلطة الرجل ومحاولت استعبادها بكل  
عنف وضراوة. إن مجرد الاستيلاء على

لو تكلمنا عن اغتراب المرأة فى عالم  
الرجل لما أتينا بجديد فهي حقيقة مسلم  
بها - قديمة قدم معابد الهند وعريقة  
عراقه الاهرامات، ولو أشرنا إلى  
ازدواجية الرجل وتناقض قيمه لما كانت  
كارثة فهي حقيقة معروفة تسمى إلى  
تزييف وهي المرأة لإفساح مكان  
للأزدواجية.

ولكن إذا تحدثنا عن اغتراب المرأة  
فى عالم المرأة فهذه هي الكارثة بحق.  
إن وصم المجتمع بوصمة «المجتمع  
الأبوى» أدى إلى إلغاء دور المرأة فى  
المشاركة فى صنع القرار وإصدار  
الأحكام فالمجتمع - فى الحقبة الحالية -



## الذكورية.

لا يقف العقاب عند الإحساس  
بالاغتراب فهناك التشكيك في كل قيم  
المرأة الخارجة لردعها عن موقفها-  
التشكيك الذي يؤدي إلى التردد من قبل  
البعض. التشكيك لمحاولة إعادة التقييم  
في ظل: الدين والمجتمع (الأمومي)  
وقد صاغت سعدية مفرح هذا التردد  
وتلك الخلقة في القيم في شكل  
«صلاة»:

كانت صلواتي تبثل  
برطوبة كفري  
تمنحني دفئا ثلجيا  
لا أدرى من أي صقيع غادر كي  
يحرقني

ساردة في صلواتي كنت  
والثلج الدافئ يتسلل  
عبر الراسب في قاعى  
ما بين الركعة والركعة  
حين يلامس أنفى برد الأرض الحرى  
يصبح سيفاً تصلب سجدتى الخاشعة  
على طرفيه المسمومين بشروق الأرض الكائر  
ساردة في صلواتي كنت  
وما زلت قدأ..

فهذا التشكيك في قيم المرأة الخارجة  
ما هو إلا رطوبة «كفرها» في عرق  
المجتمع الأمومي والذي يمنحها دفئا  
ثلجيا ما بين الركعة والركعة تصدر  
الأحكام وتبتتر أجساد وتطير رقاب  
ولاؤلنا «ساردات» هل نتقدم أم نتقهقر ؟  
وبهذا لا تكون المواجهة بين رجل وامرأة،  
بل بين امرأة وامرأة.

موقع الرجل في إصدار الأحكام على  
المرأة يعد مقاومة في حد ذاته (بيدى  
لا يبدى عمرو) فأصبحت المرأة تنظر إلى  
المرأة بعين ناقدة ذكورية مما أدى إلى  
حدوث الانقسام داخل عالم المرأة نفسه  
مما يزيح العيب عن كاهل الرجل  
ظاهريا. انقسمنا إلى: المرأة الفاضلة  
الناطقة بلسان الرجل (لفظا وحكما)  
والمرأة الخارجة عن القطيع- قاهرة  
ومقهورة- صاحبة ومنبوذة. والعلاقة  
بين القاهرة والمقهورة علاقة طردية.  
فكلما ازدادت معاناة المرأة  
الخارجة (مثقفة كانت أم لا) ازدادت نشوة  
المرأة الحاكمة إذ تذكرها هذه المعاناة بما  
كان سيؤول إليه حالها إذا لم تنضم إلى  
القطيع- علاقة نفسية طردية.

(والمرأة الخارجة تجر عليها غضب  
السلطة (المرأة الحاكمة) إذا ما أتت  
بتصرف مخالف للأمراف- وقد يكون  
هذا التصرف مجرد مهنتها أو أفكارها،  
أو طريقة حديثها أو حتى ألوان  
ملابسها- وإيماننا في التطرف قد يكون  
هذا التصرف هو مواجهة المرأة الخارجة  
للحاكمة بعبوديتها الحقيقية وضعف  
موقفها، وهناك أساليب عدة نعرفها  
لعقاب المرأة الخارجة ويكفى إحساسها  
بالاغتراب. إحساس الاغتراب داخل  
عالمها- يتم فصلها بل بترها عن جسم  
المجتمع تناما وتوضع (كأى شيء) داخل  
حجرة مظلمة عليها لافتة (البحر)- لقد  
تجاسرت وواجهت- خالفت تعاليم  
السلطة الأمومية الناطقة بلسان



## خطاب الحرية



## مشكلات

# البحث فى التراث (متابعة)

د. نضر حامد أبو زيد

الخطاب «من جهة ومجال «علم العلامات» أو السيميوطيقا (السيميولوجيا أحيانا) من جهة أخرى. فى مجال علم العلامات يتسع مفهوم مصطلح «النص» ليشمل كل نسق من العلامات اللغوية وغير اللغوية يؤدى إلى إنتاج معنى كلى. وفى ظل هذا المفهوم يندرج النص اللغوى كما تندرج النصوص غير اللغوية كالاحتفالات والشعائر والأزياء ومائدة الطعام وناقذة العرض. هذا فضلا عن الفنون السمعية والبصرية كالموسيقى والتمثال واللوحة الفنية، والكاريكاتير.. الخ. لكن مصطلح

نواصل ما بدأنا فى العدد الماضى من حديث عن الأسس المنهجية لبحث التراث من أجل تنميته وتطويره، وذلك بدلا من الاكتفاء بترديده، وإعادته وفق آليات الاختصار والابتسار التى تفضى إلى تجميده. وهنا ننتقل إلى توضيح بعض المصطلحات والمفاهيم التى بدت مستغلقة على أفهام كثير من أهل الاختصاص، فضلا عن أفهام كثير من القراء العاديين:-

المصطلح الأول هو مصطلح «النص» وهو مصطلح يستخدم فى مجالين معرفيين متداخلين هما مجال علم تحليل



«النص» في علم تحليل الخطاب يقتصر فقط على كل نسق من العلامات اللغوية يؤدي إلى إنتاج معنى كلي. ويظل التداخل بين المجالين المشار إليهما- السيميوطيقا وعلم تحليل الخطاب- قائما، وهو بمثابة العلاقة بين الكل والجزء ذلك أن علم العلامات (السيميوطيقا) هو العلم الأشمل الذي يعتبر علم تحليل الخطاب جزءا منه، وذلك على أساس أن «اللفة» نظام من العلامات تعد دراسته فرعاً من علم العلامات، رغم أنه هو الفرع الذي تأسس عليه الأصل، أو بعبارة أخرى هو الجزء الذي ينبع منه الكل، وتظل العلاقة بين المجالين علاقة تفاعل خصبة تثري كلا منهما بحيث يصعب في كثير من الأحيان الفصل بينهما إلا على سبيل الشرح والتوضيح كما تفعل الآن.

وفي مجال علم «تحليل الخطاب»- الذي هو مجال إنشغال الباحث- ثمة تفرقة في التصوُّص بين «النص الأصلي» و«النص الثانوي» النص الأصلي في حالة التراث الإسلامي هو «القرآن الكريم» باعتباره النص الذي يمثل الواقعة الأولى في منظومة نبعت منه وتراكمت حوله. والنصوص الثانوية تبدأ بالنص الثاني وهو نص السنة النبوية الشريفة إذ هي في جوهرها شرح وبيان للنص الأصلي الأول. وإذا كانت السنة نصاً ثانوياً ثانياً، فإن اجتهادات الأجيال المتعاقبة من العلماء والفقهاء والمفسرين تعد

تصوُّصاً ثانوية أخرى من حيث هي شروح وتعليقات إما على النص الأصلي الأول أو على النص الثاني الثانوي. ولا يجب أن يفهم من وصفنا للسنة بأنها نص «ثانوي» أن ذلك تقليل من شأنها، لأن المصطلح مصطلح وصفي لا يتضمن أي حكم قيمي، وعلى ذلك يمكن الحديث عن «النصوص الدينية» والسياق وحده هو الذي يتحدد على أساسه المقصود من النصوص الدينية، هل هي النصوص الأصلية، أم النصوص الثانوية الشارحة. في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية تحولت النصوص الثانوية إلى نصوص أصلية، أي تحولت- بفعل عوامل ومحددات اجتماعية تاريخية- إلى نصوص تمثل إطاراً مرجعياً في ذاتها وقد حدث ذلك في كل مجالات المعرفة تقريباً، وفي مجال علوم التفسير والفقه بصفة خاصة، حيث تحولت اجتهادات الأئمة إلى نصوص أصلية يدور حولها الشرح والتفسير. وهكذا انحصر مجال الاجتهاد في فهم تلك النصوص الثانوية والترجيح بين الآراء والاجتهادات الواردة فيها. وتراجع بشكل تدريجي التعامل المباشر مع النصوص الأصلية، وهذا هو الذي يقصده الباحث حين يشير إلى تحويل النصوص الثانوية إلى نصوص أصلية، وهذا هو المقصود بالقول إن العقل العربي الإسلامي ظل يعتمد سلطة النصوص.

وهذا ينقلنا إلى شرح المفهوم الذي

«النص» في علم تحليل الخطاب يقتصر فقط على كل نسق من العلامات اللغوية يؤدي إلى إنتاج معنى كلي. ويظل التداخل بين المجالين المشار إليهما- السيميوطيقا وعلم تحليل الخطاب- قائما، وهو بمثابة العلاقة بين الكل والجزء ذلك أن علم العلامات (السيميوطيقا) هو العلم الأشمل الذي يعتبر علم تحليل الخطاب جزءاً منه، وذلك على أساس أن «اللفة» نظام من العلامات تعد دراسته فرعاً من علم العلامات، رغم أنه هو الفرع الذي تأسس عليه الأصل، أو بعبارة أخرى هو الجزء الذي ينبع منه الكل، وتظل العلاقة بين المجالين علاقة تفاعل خصبة تثري كلا منهما بحيث يصعب في كثير من الأحيان الفصل بينهما إلا على سبيل الشرح والتوضيح كما تفعل الآن.

وفي مجال علم «تحليل الخطاب»- الذي هو مجال إنشغال الباحث- ثمة تفرقة في التصوُّص بين «النص الأصلي» و«النص الثانوي» النص الأصلي في حالة التراث الإسلامي هو «القرآن الكريم» باعتباره النص الذي يمثل الواقعة الأولى في منظومة نبعت منه وتراكمت حوله. والنصوص الثانوية تبدأ بالنص الثاني وهو نص السنة النبوية الشريفة إذ هي في جوهرها شرح وبيان للنص الأصلي الأول. وإذا كانت السنة نصاً ثانوياً ثانياً، فإن اجتهادات الأجيال المتعاقبة من العلماء والفقهاء والمفسرين تعد



أن هذا العصر يعد عصر التساؤلات الكبرى والاختلافات الخصبة العميقة حول قضايا «العقل والنقل» و«الرأى والحديث» و«علوم الأوائل وديوان العرب».. الخ إنه العصر الذى شهد «مجاز القرآن» لأبى عبيدة معمر بن المثنى و«معانى القرآن للفراء» و«الرسالة» و«الأم» - موسوعة الفقه - للشافعى. وقبل ذلك شهد «الموطأ» لمالك بن أنس. و«الكتاب» لسيبويه وكتابات ابن المقفع فى السياسة والأدب. وبعد ذلك فى القرن الثالث انهمر غيث المؤلفات التى تذكر منها كتب الجاحظ وكثيراً من المؤلفات الفلسفية والكلامية التى ضاعت وحفظت لنا عناوينها وأسماء مؤلفيها فى «فهرست» ابن النديم. وفى كتاب الإمام الشافعى تحليل لبعض جوانب الصراع على تدوين الذاكرة بين «أهل الرأى» و«أهل الحديث»، وعن دور الشافعى فى محاولته «التوسط» بين الطرفين، ذلك «التوسط» الذى كشف تحليلنا لخطاب الشافعى أنه فى حقيقته «انحياز» أيديولوجى لمذهب «أهل الحديث». لكن هذا المفهوم الخاص باليات صياغة الذاكرة الجمعية يبدو غائباً تماماً عن وعى الذين كتبوا «تقارير» عن الكتاب. كان الصراع يدور فى مجملته حول تحديد المرجعية النهائية للفعل الثقافى - الفكرى الاجتماعى - وهل هى «العقل» أم «النقل»؟ ومن الضرورى الإشارة هنا إلى أن الصراع لم يكن يدور حول

يحيل اليه مصطلح «صياغة الذاكرة» فى الحديث عن التراث العربى الإسلامى فى عصر التدوين، وهو القرن الثانى الهجرى على وجه التقريب والمصطلح مشتق من نظرية «الاتصال الثقافى» التى تتعامل مع الثقافة الجمعية - ثقافة الأمة والشعب أو ثقافة جماعة بعينها - بوصفها وعاء يمثل ماتمثلة «الذاكرة» بالنسبة للفرد، إنها الذاكرة التى تحفظ للأمة وغيها بذاتها من جهة، ويعلقها بما حولها من جهة أخرى، وكما يمكن لذاكرة الفرد أن تعتمد على الحفظ والتكرار وتستند فى عملها إلى آلية الاسترجاع والترديد، كذلك يمكن لها أن تتجاوز تلك الحدود وتنمى فعاليتها الاستنتاج والتفكير اعتماداً على مبادئ كلية وأصول منهجية. ويتوقف الأمر فى كل حالة على نمط التربية ونوع التعليم الذى يتلقاه الفرد. مثل الفرد يمكن صياغة ذاكرة الأمة وعقلها - أى صياغة ثقافتها - بوحدة من الطريقتين، ويحدث ذلك عادة فى مرحلة انتقال الأمم والشعوب من مرحلة الشفاهية - ثقافة الحفظ والاختزان والتلقين - إلى مرحلة التدوين. من هنا يعتبر عصر «التدوين» بمثابة عصر تأسيس الأصول فى تاريخ الأمة، وهو العصر الذى ينتسب إليه خطاب الشافعى الذى شهد صراعاً بين الاتجاهات الفكرية المختلفة حول تأصيل الأصول فى كل المجالات المعرفية تقريباً. وليس من قبيل الاستطراد أن نذكر



عليها العقل الإنسانى ولا تنبع من النص ذاته... من هنا تكون الدعوة إلى «التحرر من سلطة النصوص» هى فى حقيقتها دعوة إلى التحرر من السلطة المطلقة والمرجعية الشاملة للفكر الذى يمارس القمع والهيمنة والسيطرة حين يضاف على النصوص دلالات ومعانى خارج الزمان والمكان والظروف والملابسات، إنها دعوة للفهم والتحليل وللتفسير العلمى القائم على التحليل اللغوى للنصوص داخل القرائن السياقية المعقدة، التى شرحها الباحث فى بحث «إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى» (مجلة القاهرة، يناير ١٩٩٢)

والسؤال الذى يثار عادة من جانب بعض المدافعين عن «سلطة النصوص» هو: اليس هناك من سبيل لابقاء العقل إلا برفض النصوص؟ وهو سؤال مكرر خبيث لأنه لأحد يرفض النصوص، بل الرفض موجه إلى «سلطة النصوص» وهى السلطة المضافة على النصوص من جانب أتباع «النقل». والحقيقة أنه ليس هناك تصادم بين «العقل» و«النص»، السبب بديهى وبسيط هو أن «العقل» هو الأداة الوحيدة الممكنة، والفعالية الإنسانية التى لافعالية سواها، لفهم النص وشرحه وتفسيره. ولبدلنا هؤلاء المدافعون عن «النقل» بتشويه «العقل» والتقليل من شأنه، كيف يتلقى الإنسان النص ويتفاعل معه؟ لقد قام الإمام على بن أبى طالب فى رده المعروف جدا

مرجعيتين تصورهما العقل الإسلامى متناقضتين، بل كان يدور حول تحديد «أولية» أحدهما دون إغفال أهمية الآخر. وبعبارة أخرى: كان السؤال: إذا تعارض العقل والنقل فايهما تكون له الهيمنة والسيطرة على الآخر؟ هل يتم تأويل «النقل» لرفع تعارضه مع «العقل»، أم يتم الاحتكام إلى «النقل» بالتشكيك فى صحة استنتاجات العقل؟ وكان من الطبيعى أن يكون «التأويل» من أهم الإجراءات والادوات المنهجية عند انصار أولوية «العقل»، فى حين يتمسك أنصار «النقل» بالدلالات الحرفية محاولين قدر طاقتهم وجهدهم «توسيع مجالات النصوص من جهة، والحرص على «شموليتها» من جهة أخرى. وهذا ينقلنا إلى مفهوم آخر هو مفهوم «سلطة» النصوص، أو هيمنتها وشموليتها.

ولعلنا الآن نستطيع أن نقول إن «النصوص» فى ذاتها لا تمتلك أى سلطة، اللهم إلا تلك السلطة المعرفية التى يحاول كل نص- بما هو نص- ممارستها فى المجال المعرفى الذى ينتمى إليه. إن كل نص يحاول أن يطرح سلطته المعرفية بالجديد الذى يتصور أنه يقدمه بالنسبة للنصوص السابقة عليه. لكن هذه السلطة «النصية» لا تتحول إلى سلطة ثقافية اجتماعية إلا بفعل الجماعة التى تتبنى النص وتحوله إلى إطار مرجعى. من هنا تصبغ التفرقة بين «النصوص» والسلطة التى يضفيها



الخلاف معها كفرا وإلحادا وهرطقة وهي الصفات التي ألصقت بكل اجتهدات الباحث.

يرتبط بمفهوم «سلطة» النصوص مفهوم «المرجعية الشاملة للنصوص»، وكلاهما وجهان لعملة واحدة، أو تعبيران عن جانبي مفهوم واحد. وفي تقدير الباحث أن هذا المفهوم ليس مفهوما دينيا، بمعنى أنه لا ينتمى إلى مجال الدين والعقيدة بقدر ما ينتمى إلى التاريخ الاجتماعى للمسلمين. وأقصد بذلك أنه مفهوم تمت صياغته على مراحل متعاقبة وبأساليب وطرائق شتى حتى تم لأبى الأعلى المودودى حكة فى مصطلح «الحاكمية» الذى استعاره منه سيد قطب، ومنه يتمتع الخطاب الدينى المعاصر بكل فصائل واتجاهاته فى سعية لإقامة «الحكم الإسلامى» أو الدولة الدينية، على خلاف بين منتجى هذا الخطاب فى المصطلحات رغم الاتفاق فى المفاهيم.

ولأننا ناقشنا آيات الحاكمية الثلاث الواردة فى سورة «المائدة» فى دراستنا المشار إليها عن «إهدار السياق فى تاويلات الخطاب الدينى»، نكتفى هنا بمناقشة بعض النصوص القرآنية التى أوردها محمد بلتاجى فى تقريره عن كتاب الامام الشافعى (جريدة الشعب، ١٦ أبريل ١٩٩٣) وهى وردت بالترتيب التالى فى التقرير المشار اليه:-

١- وماكان لمؤمن ولأؤمنته إذا قضى الله ورسوله أمرا: أن يكون لهم الخيرة

والمشهور على الخوارج حين قالوا: «لاحكم إلا الله». بتأسيس هذا الوعى الذى تحاول شرحه فقال: «القرآن بين دفتى المصحف لا ينطق وإنما يتكلم به الرجال». والدلالة الواضحة لهذا المبدأ اتهام جدا والخطير والمغيب تماما فى الخطاب الدينى المعاصر: أن عقل الرجال ومستوى معرفتهم وفهمهم هو الذى يحدد الدلالة ويصور المعنى.

وهذا كله ينفى وجود «تصادم» بين العقل والنص، وإنما ينشأ التصادم بين العقل وسلطة النصوص. حين تتحول النصوص إلى سلطة مطلقة ومرجعية شاملة بفعل الفكر الدينى الذى حللناه فى كثير من دراساتنا وأبحاثنا، تتضاءل سلطة العقل. وفى تضال ذلك سلطة العقل يكمن التخلف الذى نعانيه على جميع المستويات والأصعدة. فإذا أضفنا إلى ذلك ماسبق قوله فى الفقرة السابقة من أن سلطة العقل هى السلطة الوحيدة التى تفهم على أساسها النصوص الدينية، يصبح التقليل من شأن العقل مؤديا مباشرا إلى إلغاء النصوص. والنصوص فى هذه الحالة تصبح مملوكة ملكية استثنائية لبعض العقول التى تمارس هيمنتها باسم النصوص. والحقيقة أن سعى الخطاب الدينى لتكريس سلطة النصوص ولتكريس شموليتها هو فى الواقع تكريس لسلطة عقول أصحابه ومثليه على باقى العقول. وهكذا تتكرس شمولية تاويلاتهم واجتهداتهم، فيصبح



الإسلامية بصفة خاصة . يقول بين يدي  
استشهادة بالنصوص الثلاثة الأولى:  
«ويدهى أن العقيدة الإسلامية- بل كل  
عقيدة دينية- لاترخص من الإنسان إلا  
الطاعة المطلقة التي هي المفهوم الحرفي  
لمعنى (العبادة) و(الإسلام) والذي  
لايرتضى الانصياع المطلق للنصوص  
المقدسة فهو خارج عن حد الايمان بآيات  
من القرآن كثيرة جدا منها... الخ.

وعلى سبيل السجال- ليس إلا-  
مارأى محمد بلتاجى فى عدم انصياع  
عمر بن الخطاب لبعض أوامر القرآن  
الكريم وممارسات النبى صلى الله عليه  
وسلم فى إعطاء «الملفلة قلوبهم»  
نصيبهم من الزكاة والمنصوص عليه فى  
القرآن نصا لا يحتمل التأويل؟ وما رأيه  
فى اجتتهاده رضى الله عنه فى عدم  
إقامة حد السرقة- المنصوص عليه فى  
القرآن كذلك نصا لا يحتمل التأويل-  
عام الزمادة؟ وهل كان عمر بن الخطاب  
«ينكر» النصوص، كما أتهم الباحث فى  
حكم متسرع خطير بأنه يعرف النصوص  
وينكرها؟ ولماذا لم ينهض له باقى  
المصاحبة والمسلمون جميعا ليكفروه  
على «تعطيل النصوص» وهى التهمة  
التي لايفك «فهمى هويدى» من  
ترديدها ضد اجتهادات الباحث كلما  
وجد فرصة لذلك؟ أغلب الظن أنه  
لابلتاجى ولاهويدى يستطيع أن يخرج  
من هذا المازق إلا بالتسليم بحق  
الاجتهاد مع متغيرات الزمان والمكان،  
وبكل مايترتب على هذا التسليم من أن

من أمرهم ومن يعص الله ورسوله فقد  
ضل ضلالا مبينا (الاحزاب: ٣٦)

٢- إنما كان قول المؤمنين إذا دعوا  
إلى الله ورسوله ليحكم بينهم أن  
يقولوا: سمعنا وأطعنا، وأولئك هم  
المفلحون(النور: ٥١)

٣- فلاوريك لايؤمنون حتى يحكموك  
فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا فى  
أنفسهم حرجا مما قضيت ويسلموا  
تسليما (النساء: ٦٥)

٤- ونزلنا عليك الكتاب تبيانا لكل  
شئ وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين  
(النحل: ٨٩)

٥- اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت  
عليكم نعمتي ورضيت لكم الاسلام دينا  
(المائدة: ٣)

٦- وما اختلفتم فيه من شئ فحكما  
إلى الله ذلكم الله ربه عليه توكلت وإليه  
أنيب(الشورى: ١٠)

٧- تكرر الآية المذكورة فى رقم ٢.  
ولن نلخص الآن إلى النزعة  
التعليمية والوعظية التي تمارس  
سلطتها بشكل مباشر على الكتاب  
وصاحبه من منظور الأعلى/ أننى،  
والأعلم/ الجاهل، والمتخصص/ عديم  
الخبرة، ستجاوز مؤقتا عن آليات  
الخطاب القمعى لنكشف أنها آليات  
تستر عوارا فاحضا فى «عقل» الخطاب  
ذاته. النصوص من ١-٢ أوردها بلتاجى  
ليقرز بها فكرة أن «المعبودية»  
و«الإذعان» و«الانصياع» هى جوهر  
العقائد الدينية عامة، والعقيدة



«سلطة النصوص» سلطة مضافة وليست سلطة ذاتية.

لنأملنا الآية رقم ١ في استشهدا بلتاجى ندرك على الفور آفة «الفهم للوهلة الأولى»، ذلك أن الآية تركيب لغوى شرطى عن انتفاء الاختيار من جانب المؤمنين-ذكورا وإناثا- إذا قضى الله ورسوله أمرا، الحديث هنا عن المؤمنين فى عصر النبوة والرسول صلى الله عليه وسلم حاضر يحكم بينهم ويقضى إما بأمر الله مباشرة أو باجتهاد وفهمه. وفى كل الحالات لاختيار إذا صدر الحكم وقضى به. وهى نفس الدلالة فى الآية الثانية التى عبرت عن الطاعة بالقول «سمعنا وأطعنا». أما الآية الثالثة فهى تشير إلى حالة «الاختلاف» الذى يصل إلى حد «الاشتجار»، ومن الطبيعى أن يكون الحكم هو الرسول ممثل السلطة العليا الدينية والزمانية فى المجتمع. فى تلك الآيات الثلاث نجد حكم الرسول صلى الله عليه وسلم حكما مباشرا، أى بحضوره الشخصى واستماعه لكل الأطراف بوصفه قاضيا وحاكما. وهذه حالة ليست كائنة الآن، لأن ما هو بين يدي المسلم الآن نصوص-أصلية وثانوية- تحتاج للفهم بإعمال العقل والاجتهاد.

إن «الانصياع» الذى يتحدث عنه بلتاجى ليس إلقاء قوة الإلزام الاجتماعى المرتتهن بوجود الرسول حاكما وقاضيا

فى شئون الدين والعقيدة. وفيما سوى ذلك فقد خالفه بعض الصحابة فى «شئون الدنيا» التى قرر عليه الصلاة والسلام فى أكثر من مناسبة أننا أدرى بشئوننا، ولوصح تحليل بلتاجى لكان من الواجب على المسلمين الانصياع الدائم فى حالة «تأبير النخل» ومنزل الصرب الذى اقترحه الرسول بدلا من حفر الخندق. وعدم «انصياع» عمر بن الخطاب للأوامر القرآنية ينفى ثوبا كاملا صواب الاستشهاد لتكريس مفاهيم «العبودية» و«الانصياع» و«الطاعة» وعدم المخالفة الذى يقضى إلى الخروج عن حد الإيمان فى رأيه.

هكذا نكتشف أن كلام بلتاجى عن «الانصياع المطلق للنصوص المقدسة» يقضى فى الحقيقة إلى الانصياع لقراءته هو للنصوص، وهى قراءة-كما رأينا- تتجاهل أبجديات التحليل اللغوى ناهيك بعراة مستويات السياق التى أهونها «أسباب النزول، أحد علوم القرآن المعروفة جدا. والتى يشير إليها الجميع ولايكاد أحد يوظفها كواحدة من مستويات السياق.

أما الآيات من ٢ إلى ٧ فيستشهد بها بلتاجى لتأكيد أن المبدأ الذى صاغه الشافعى لشمولية النصوص الدينية لكل مجالات الحياة بقوله: «ما من نازلة الاولها فى كتاب الله حكم» مبدأ قرآنى لم يصفه الشافعى، وإنما صاغته النصوص القرآنية ذاتها. يذهب بلتاجى إلى أن هذا المبدأ الذى صاغه الشافعى



الرسول في أكثر من مناسبة أننا أدرى بشئونها. والآية السادسة «وما اختلفتم فيه من شيء فحكمه إلى الله ذلكم الله ربي عليه توكلت وإليه أنيب» لا يكشف سياقها إلا عن دلالة الاختلاف بين المسلمين وغيرهم «الذين اتخذوا من دون الله أولياء»، وهذا اختلاف مردود إلى الله، أي إلى حكمه تعالى يوم القيامة (انظر الآيتين قبلها في نفس السورة). وهكذا نجد أن مفهوم «شمولية النصوص» لكل الوقائع يلغى من فهم الإسلام تلك المناطق الدنيوية التي تركها للعقل والخبرة والتجربة. إنه المفهوم الذي يفضي إلى القول بالحاكمية وبتحكيم الفهم الحرفي للنصوص في كل مجالات حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية إن استمعنا الخطاب الديني على آيات الحاكمية الثلاث في سورة المائدة، وعلى تلك النصوص التي استشهد بها بلتاجي، هو من باب التأويل الذي ينتزع الآيات من سياقها ويضفي عليها دلالات لا تنطق بها. وفي ذلك تأكيد لقول الإمام علي رضي الله عنه بأن القرآن بين دفتي المصحف لا ينطق وإنما يتكلم به الرجال، هذا هو الوعى الذي يحاول الباحث نشره وإشاعته بين الناس دون تقليل من شأن النصوص الدينية الأصلية ولأن شأن دلالتها في سياقها ومجالها. وهذا ماكان موضوع تحليل مسهب في كتاب «نقد الخطاب الديني».

هو المعنى «الحرفي»- أكرر «الحرفي» للآيات القرآنية التي يستشهد بها. ويحس الباحث بالفجل حين يضطر إلى تكدير أستاذ الفقه وأصوله- وهميد كلية جامعية- أن قول الله سبحانه «ونزلنا عليك الكتاب تبيناً لكل شيء وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين» يجب أن يفهم على أساس أن عبارة «كل شيء» في الآية لاتفيد العموم والشمول. وإنما هي كما يقول علماء أصول الفقه من باب «العام الذي يراد به الخاص». إن الفهم الحرفي الذي يطرحه بلتاجي هو نفس الفهم العامي الذي يطرحه بعض الصبية الجاهل وبعض المتعالمين للأسف الذين يتكسبون من هذا وهناك بدموى «أسلمة العلوم والمعارف». ولو صح هذا الفهم الحرفي المبثذل لتصورتنا أن البشر لم يعلموا شيئاً على وجه الإطلاق من قبل نزول القرآن. وهذا هو مايفعله جهال الصبية حين يتصورون أن البشرية قبل نزول القرآن الكريم كانت تميا في جاهلية عمياء وفي حيوانية مطلقة. دلالة «كل شيء» أذن تختص بمجال العقيدة الإسلامية داخل مجال المعرفة الدينية، ولا تمتد إلى ماوراء ذلك من معارف طبيعية واجتماعية حصلتها خبرة البشر في تسيير شئون حياتهم. ونفس الدلالة تنطبق على الآية رقم ٥ «اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً» فالجال الدلالي للآية يتمحور كله حول «الدين» وليس «الدنيا» التي كرر



كما توهم بلتاجى على أساس «القسر» و«القهر» و«الإلزام»، أى لايقوم على «العبودية» بالمعنى الذى يفهمه أصحاب «الحاكمية»، أى بالمعنى الذى يفهمه بلتاجى، وهو معنى ليس بعيدا عن مفهوم الحاكمية وإن تحاشى استخدام المصطلح.. إن العلاقة بين الله سبحانه وتعالى والإنسان كما يصوغها القرآن الكريم تقوم على أساس «حرية الاختيار»، فالمجال مفتوح أمام الإنسان ليؤمن أو ليكفر، والنصوص الدالة على هذه «الحرية» محفوظة ومعروفة، وحين يختار الإنسان عقيدة بعينها يكون مطلوبا منه «الطاعة» القائمة على حرية الاختيار الأصلية، فالفرع لايلغى الأصل أبدا. إن «الطاعة» فى الإسلام تقوم على «الحب» وهو بعد مفقود فى تصور الخطاب الإسلامى المعاصر لعلاقة الله بالإنسان. هذا فضلا عن أن القرآن يصوغ العلاقة بين الله والإنسان فى بعد «العبادية» وليس «العبودية» وفى هذا الفارق تحيل القارئ إلى الفصل الأول من كتاب «نقد الخطاب الدينى» ٣٨

وإذا كانت سلطة النصوص سلطة مضافة كما سبقت الإشارة، وإذا كانت شموليتها لكل تفاصيل الحياة مبدأ تاريخى تأسس فى التاريخ الاجتماعى للمسلمين، فالنتيجة التى ننتهى إليها أن إنكار أى من هذين الأمرين أو كليهما لايعنى اعتداء على العقيدة أو استبعادا للدين على عكس مايروج له المبطلون من

ليس شمة إذن دعوة للتحرر من النصوص- بل من سلطة النصوص النابعة من شموليتها، وهى الشمولية التى بدأت برفع الأمويين للمصاحف على أسنة السيوف، طالبين الاحتكام إلى كتاب الله فى صراع اجتماعى سياسى، وهى الخديعة التى وقع فى أحابيلها المحاربون الذين أنهكتهم الحرب رغم أنهم كانوا قاب قوسين أو أدنى من الانتصار الحاسم. ثم حين اكتشفوا أن الأمر انتهى بتحكيم الرجال- عمرو بن العاص وأبو موسى الأشعرى- عادوا يطالبون بحكم الله متصورين أن النصوص تحكم حكما مباشرا دون أن يقوم عقل إنسانى بفهمها وشرحها وتفسيرها. إن الدعوة للتحرر من سلطة النصوص ومن مرجعيتها الشاملة ليست إلا دعوة لاطلاق العقل الإنسانى حرا يتجادل مع الطبيعة فى مجال العلوم الطبيعية، ويتجادل مع الواقع الاجتماعى والإنسانى فى مجال العلوم الإنسانية والفنون والآداب. فهل تتصادم هذه الدعوة مع النصوص الدينية أم تتحامد مع السلطة التى أضفاها البعض بالباطل على بعض تلك النصوص، فحولوها إلى قيود على حركة العقل والفكر؟ إن هذه الدعوة للتحرر لاتقوم على إلغاء الدين ولاتقوم على إلغاء نصوصه، لكنها تقوم على أساس فهم النصوص الدينية فهما علميا.

إن الدين عامة والإسلام خاصة لايقوم





أخرى علينا أن نناقش التعارض المتوهم بين «الصلاحية» لكل زمان ومكان وبين إنكار سلطة النصوص وشموليبتها، وهذه المناقشة تفرض علينا شرح مفهوم «التاريخية» الذي أساء كثيرون فهمه من جهل أو من سوء قصد. وسيكون ذلك موضوع مقالتنا التالية في العدد القادم.

دعاة السلطة والسيطرة والهيمنة باسم الدين والعقيدة. ولم يبق من الشبهات التي تحيط بالمنهج إلا التعارض الذي يتصوره البعض بين المفهوم من نزع سلطة النصوص والتقليل من هيمنتها وشموليبتها وبين المفهوم من تجاوز النصوص الدينية من حيث تعاليمها الكلية لحدود الزمان والمكان. وبعبارة



# تصانيف

محمد عفيفي مطر

حلمي سالم

محمد المرعوشي

سلوى النعيمى

يوسف المحيبيد

سمية رمضان



# إيقاعات الوقائع الخنومية

محمد عفيفي مطر

أجساد قادت من صخرة واحدة على  
قالب وحيد فلا استثناء في شيء  
وجوه مسفوعة بصفرة الشمس المعتلة  
وغبار الأحذية  
عيون تختلط فيها حمرة بصفرة  
براووق البن المتخثر،

ولا يشبهها شيء الأعيون الكلاب الميتة في  
مجرور النهر ومستنقعات النتن  
الدهري  
كان «خنوم (١)» كان يدخرها في  
فواخيره الأزلية

(الله يعلم أنني لا أحبكمو  
ولا ألومكمو ألا تحبونني  
لو تشربون دمي لم يرو شاربيكم  
ولادماؤكمو جمعا ترويني)  
«ذو الأصبع العذواني»

× كيف هناك:  
يتنخل الوطن فتتته الطالعين من  
مكاراة البلهارسينا وصمم الأمية  
وحوانية الجوع ورهبة العبيد وطاعة  
الاماء وجبروت الوحش، ثم ينتقى:

(١) خنوم: إله صناعة الفخار في مصر القديمة



حرساً سرمدياً لفراغنة كل الدهور

وسوى خنوم لا آلهة هناك.

:- ماالاسماء الصريحة لرفاقك

الإرهابيين:

سقراط وابن رشد والسمندل والنقري

وأورفيوس والسفلة..

وإلى آخر ماوجدنا في أوراقك من

أسماء هركية؟!

:-.....

:- سنعرف كيف تنطق حين نواجهك

باعترافاتهم..

صوتاً وصورة..

وحين وُجِّهتُ بتقارير المخبر أنلاطون،

وجدالات التهاكت ومناهج الأدلة، ونار

الطقس المبدئ المعيد، وبشارة الايذان

بالوقت، والملابس الداخلية

لأوريديكي(٢)،

وزمزمة السُفاد في بواي الجن، وسمعت

تسجيلاً لصرخات الهلع من زرقاء

اليمامة.. اعترفتُ بأدق التفاصيل...



المنكبوت كائنه ورل (٣) يدبُ إلى

مراعي الضأن،

خيطُ من شعاع الشمس يقطعه إلى

نصفين..

فالأطراف تنبض بالدم القاني وتترك

نقش رقصتها الذبيحة في سقوف

٢- أوريديكي (أوريديس): حبيبة أورفيوس

الأرض،

نسجُ هلهاته الريحُ في أفق البلادُ

كان الممالك العتاة الأقدمون المحدثون

يتنزلون خلائفا من هيلمان الجوع

والفوضى،

وفي أفق المدينة

نافورةُ تعلو وتنفسح امتداداتُ

الهواجس في انتشار رمادها في الريح

والأجواء تبرق،

هذه الشمطاء عارية.. فتحُ جدرانل

الدخان والحيات..

هذا المغزل الكوني من نذر القيامة أم

هو العصفُ الذي تنحلُ فيه الروحُ

والرؤيا وتنحلُ البلادُ

جميزة تتفاصنُ الأهوالُ والكسفُ

المضيق والظلامُ

بشكلها الممتد في الأفاق؟!

هل كانتُ بلادك أم جنوتك- هذه-؟ أم

أنت من فجر الخليقة لأزبُ الطين المقدر

للغواية والجنون

متقلب الأشكال بين يدي خنوم،

طالعُ من وقدة الفاخورة العظمى،

ومصطفُ صفوفاً كلما بليتُ أميدتُ في

براح العصف والخلق الرميم المستعاد؟!

:- اخلعُ ثيابك.

(لحقة الخوف المشوش بالحياء وزمهير

الحجر،

صفان خنوميان تلمع في أكفهما عصي-

الخيران،







وحارسان يصلان برجفة الجنزير:

كلب فى علو البغل يقمى،

آخر فى هيئة الوحش أشرأب..)

.... أدن إلى الجدران وجهك.. لا كلام ولا تلفت..

(لا كلام سوى دوى الإرث من ليل القراءة

فى دم التعذيب والهول المؤبد فى بلادك  
والخنوميين فى منفى التواريخ التى  
أبقت دم القتل يبيد ويستعاد.

هل كل مجدك ياخنوم

هذى الدمى الغفار تذررها الهشاشة

فى رياح السجن والتعذيب من جيل من  
لجبل

حشدا يكسر بعضه بعضاً فلا يبقى  
سوى دمن الوجه ورهزة الغوفاء والام  
الطول!!)

حدثت فى وسخ الزجاج فروعتنى نظرة  
«الشخص» المحدث،

عنكبوت ملهم فى الركن يبنى ثم يهدم  
فى انتظار الصيد.

(أى فراشة سترف أى ذبابة ستحط  
مثل دمي المختر فوق منسوج الجوارح  
والعروق!!)

فى نوبة البوق النحاسى استجاشت  
رهبة بين المفاصل..

:- إنه الباشا وبوق الصبح فى «عرض  
التمام».

شعب خنومى، وجيش مشترى من  
صيد نخاسين، والباشا يقدم فى  
رطانتة جلانيه (٤):

الطواشى، القضاة المخبرين،  
السادة الخصيان، أعيان التسول،

جلكوت المخبريات الزوانى،  
البز ميط المدهى..

درع من الشرق المفتت والسيوف مباعه  
كى يملك الغرب الرقاب

بين الرميلى (٥) وانفساح القلعة  
انتشرت وحوش الطير..

(إن دم الذبائح يستيثر الطير قبل  
ملاحم الموت).

البثود على رؤوس الهند

(هل يدري الخليفة أن هذا السيف  
مرتبه معه

زمناً، وأزمة عليه!!)

:- طاطر ولا تنظر وراءك واحتبس  
أنفاسك..

(الزمن انفجار الرعب..

هل سيمزق الكلبان لحمك  
من وراء أو أمام!!)

فى الركن كان العنكبوت

من مفزل الداب المجنح بالفرائز  
وانتظار الصيد يبنى ثم يهدم

(هذه كانت حدود «العبقرية فى

٤- الجلائب، الجلب: أجناس العبيد والماليك والجوارى المشتراة من كل مكان

٥- الرميلى والقلعة: مساحتان كانت تخرج منهما الجنوش فى أحوال الحرب هجوماً أو دفاعاً  
فى زمن الماليك حتى عصر محمد على



سجن وجلادون، أدوار الخنوميين  
ما بين الهزائم والخراب  
في الأرض من أقصى غوايات القناصل  
وابتياح السيف  
حتى الموت في ختل الكلام).

٢

ثم يبرق في اندلاع الحبر  
ثم يدب في رمم القراءات الحريق  
ويعفرم (٦) الباشا ويضحك،  
ثم يبتعث البريد على ظهور الخيل  
بالبشرى  
(فهل يدري الخليفة أن هذا النصر أول  
ذبحه!!  
ضريت (٧) كلاب الصيد فانتظر  
المواسم..)

ليل، وكأس من دم الموتى ترب به البلاد  
رفاتها،  
ورخام عرافين ينشر من جعارين  
الكتابة جيشه السحري  
فالطين المقدر فوق نار من تعاويد  
الرقى  
يقلى وينضج لحمه الدهرى جارحة  
فجارحة  
فيصطف الخنوميون

عفرم الباشا وقهقه...  
والخنوميون محض فكاكة حبلى بشمس  
من حديد الجرح،  
ينسلون عبر البحر والصحراء،  
ينتشرون في جوع القرى كالقمل  
والبهارسيا  
والنهر موال من الدمع المقطر في  
الظلام..

٤

(هل يدري الخليفة أن هذا الحشد  
مختلق وأن السيف مرتتهن: معه  
زمننا، وأزمة عليه!!)

ضريت كلاب الصيد..  
صيادون من كل البلاد تحلقوا  
فوق العشايا والزرايبى الدمقس:  
حشالة الماسون، تجار، جواسيس  
القناصل، باعة الوهم، السماسرة،  
المرابون،  
الحجيج وثلة التجوال بالسم البطى...  
وشيشه الباشا تكرر أو تعفرم تحت تل

الشمس جمر ذائب في أعين الموتى،  
فلا استلموا ولا طافوا  
ولا انتسبوا لزمزمة السلالة  
فالجزيرة صفصف والرمل مشوى،  
سراب من دم القصصى يرف على مياه  
البحر،  
ترتيل من الملح العصى يؤج في لحم

٦- عفرم يعفرم عفرمة: اشتقاقا شخصية من لفظة الاستحسان التركية «عفارم»

٧- ضريت: أصبحت ضارية متوحشة





والخنوميون أويئة وجوع بين وقد الرمل  
فى آسيا وبين الثلج فى البلقان..  
ياربى امان...

كانت جعارين الكتابة والرقى ينحل  
فيها السحر والنفث الخنومي:  
الفلول وآخر الموتى وقطعان الخنوميين  
ترجع من ظلام التصر والفوضى إلى  
الوادي وماء النهر ثم تعيد سيرة طينها  
دهرا قدهرا..  
أه ياربى امان..

:- البس ثياب السجن. لاتنظر وراءك،  
لاكلام، ولاتلفت  
(لا كلام سوى دوى الإرت من  
ليل القراءة فى دم التعذيب والهول  
المؤيد فى بلادك والخنوميين فى منفى  
التواريخ التى أبقت دم القتل يبيد  
ويستعاذ..)

معتقل طرة ١٣/٣/١٩٩١

رملة الانجيب- القاهرة ٢٦/٤/١٩٩٣

الجمر والتمباك وهو على الأريكة غائب  
فى  
حلمه الأمل بالجبروت والسلطان..

حاشية الحشالة فى طقوس الصيد  
هرأجون بالفوضى، ومحبوكون فى لغو  
من الزور المضفر، إن قبض السوق  
مندفق:  
طرايش العبيد، يشامك. (أ) السبى  
البفى، ومسبك الفولاذ، والبارود،  
سمسة التراجم، وخطة الحرب، الطواقم  
من قيادات الكتائب والسفائن.. جنة  
الاستبرق البرسيم،

والخيل المطهمة الصهيل، وطينة الوادى  
استجاشت تحت شمس الجوع والخيل  
الخنومي.. الحشالة والجلائب والجواسيس  
القناصل قادة للزحف،

تخبو شيشة الباشا فيهرع أمرد بالجمر  
والتمباك  
وهو معفرم ومركزر بإشارة الحرب  
البدنيئة

٨- اليشامك، مفردها يشمك حلية ذهبية على قصبة الأنث..



## عَهْدُ الْغُرَفِ

حلمى سالم

الحضور،

ثلاثة أنخاب طائفة على رؤوس الأوليات

والأولين،

لكن وصفى التل لم يكن مهزوما حين

نوت الرصاصات،

هنا الحفيدات أدركن أوتارا بين

جسدين،

فطرن إلى الطابق العلوى كى ينفرد

كوكبان:

بركة حابي،

بهاشم معلوفة بين شديقين،

## مفتاح

تدلف أقدام أربعة إلى مجرة،

فتستيقظ الانقلابات،

ليس للروح ممضى،

غير انقسام بقعة على نفسها،

لهذا: سيرى المتأخرون على كل حائط

حفر أمعاء.

## ١١٠ شهر

تكومت قطاعلى منصة التلاوات،

بينما عيون القرئ المكفوف تفتش



وساقا الصحافية فى المشتري.

أ ب ت / و بين شفرتين النطق.

ساعتها:

صارت الأنثى محدبة،

والأصابع سراطيين،

حككت الصغيرة عن «القصبعة» وحكى

الصغير عن «ظفار»،

كان فى العاشرة حينما أخذت منه رأس

الحسين،

فباتت بلادة غائمة،

بينما نشوة طافرة على الكحل تجدد

العهد،

هكذا صارت أشواقه تعطله عن أشواقه،

فى توقيت صارت الأنثى فيه: مغبشة،

فجأة:

داهمت توبة القلب فى الكافتيريا.

(١٩٩٣/٥/٥)

## ١٠ شارع دجلة

كانت النشوة طافرة على الكحل،

والأقداح حمالة للربسات،

أزاح الحلم عن خواصره:

كأن عين شمس أول الدنيا،

كان كفليك سيرة التلاميذ،

لكن نشوة طافرة على الكحل أجهت

كعوب المجلدات،

قال ابن المحار:

أنت صنّاعة الأساطير فكيف يهفو إليك

الرهبان؟

بعد دائرتين ظلت المرايا جاقظة:

جسد فى جسد إلى جسد،

(١٩٩٣/٥/٦)

## محسن للموبيليا

ظل رمل البدو عالقا بفوديه،

قالت صبيته: هيا إلى أرض توت،

مزلاج باب: مؤخرة مترعة بالسلالات،

أكملنا الحديث عن العقداء الكاذبين،

وأثنينا على الشعوب المريضة بآلهة

سفليين،

بينما الشذادات مهملات على سجادة

البهو،

كشفت عن الفلقتين فى الباحة فتكهرب

المتقون،

سألنا: كيف انقضى عقد والمحبون

فى لحظة: هزت نشوة طافرة على الكحل

الفلسفات،

وسلمت المنظمات بفاترها:

للنقط.

(١٩٩٣/٥/٦)

## جامعة الدول العربية

خلع قفطانه وصاح:

أبى مات،

والميراث مقسوم بغير العدل،

غير أننى لأحب المهندسين،



مغلولون؟

بدأ الفتى مشهداً من مدن القناة ثم  
انصرف،  
قربت على الحيارى وقادت الأعمى إلى  
الماس،  
عاود الحديث عن سنوات التهجير  
والسمسية،

ثم اختفى في أرق الغداير،

احترقت حدائق المانجو،

ووزعونا على الدلتا خريبة،

وكنت أكتب في دفتر الحصة:

دع مياهى قمياهى،

صار النبذ في الرسغ فتطهرت،

وهو يهوى الصبايا والرحالة والتباس

الشكل،

ويجيد تقلق الثمانينات.

(١٩٩٣/٥/٢٥)

## سيدان لبنان

هذا هو الجمر الذي كون النطقات بعد  
شهر،

لم يتكلم عن حائط الصواريخ ولا من  
غموض المطالع،

كان الناي حيوانات مبروكة فانطلق  
النوى،

صنعنا عشاء خفيفاً وانطلقنا إلى الحفل،  
أهمل المعزوفان الأسرة وانشرحاً على  
الملاط،

هنا أشرق ظهري بقمع،

لكن الغداير عادوا من تقلق

أجاب: «أصبح الصبح».

حينئذ: غدت أصابع في قم،

في آخر الهنك حار اللسان واستوت

مصابات،

وكان رمل البدو رمل البدو.

(١٩٩٣/٥/١٨)

## ساكن شيراتون

صمم المدخل على غرار النوبيين،

بعد الدوام قبل ابنه في الذراع،

وأغلق الباب خلف الهاربات:

جددنا الأرائك كى ينام بعد النشرة،

وفتحنا على المطبخ نافذة حتى

تتراسل الحواس،

وحينما جهز الفراش البدائي للمرهقين

قال:

يطفو كماماة ويطفو كماماة،

وبينهما ذرية تدفع المكوس،

فراحت تمسخ دم الحويض عن شفة

المؤلف:

أغمض عينونه على جاريه منحوتين،

هائداً غطى وجهه:

في الصباح سيأتى «كريم».

(١٩٩٣/٥/٢٠)

## ١٥ أبو بكر الصديق

ليس عند الغندور فواكه مخزونة،



## الثمانينات

وتهمس في ليل البحيرات:  
لم تتم.

برواية لم تتم،

(١٩٩٣/٥/٢٥)

فلم يحك أحد من المعديّة رقم ٦،

بينما البيانو لا يزال يذرف قصة الطفل  
الذي قتلت،

صرخة الهتك في المسرح الكبير دوت،  
رأيت مائى ماشيا من الركبتين حتى  
اللسان،

هذا الغندور بعد جريمة،

لكن طفلة النهضة لم تتفل السهم.

(١٩٩٣/٥/٢٥)

## مدينة الطلبة

لماذا لم نعد بسطاء مثل أمك يا محمد؟  
أمك التي هزّتها من يقينها تليفزيون  
القسط،

اختبر وحده جبيرة القدم

لكنه لم يختبر وحده جبيرة القلب،  
أختها قالت: كيف تحتملين هذا الإله  
المجدوع؟

تكلمنا من الأروام والشعر،

فاندلعت ينابيع مخبوسة بالمرارات:

أنا النّفس الذي فوق كل نفس،

أنا الصنع الذي أعلى من كل صنع،

أنا الذات التي على كل ذات.

لماذا لم نعد بسطاء مثل أمك يا محمد؟  
أمك التي وضعت على جبيرة الساق  
طه،

وعلى جبيرة القلب ياسين،

وراحت ترمق تاجر الحرب،

أُتِبَ مهندس الرى عماله وأدخل الفتى  
الصحافة،

كان الهويس على آخره والمقاعد خالية  
من المنجعات،

حكى لى كيف شدّت سيدة على ظهرها  
عامين،

وهى ترقب فى الشرفة نخلا تحت  
الجبردين،

هل فرّقنا السياسات؟

استعدنا «الذبي» بين الأصابع ثم أعدنا  
قطائف،

«ينبغى أن نخلط المخدرات من ريق  
الحمام»،

هذا الخشن الروم: شرخة جبر،

لكن مهندس الرى كان ممروا،

لأنه رأى الشجّ تحت زخرفة.

(١٩٩٣/٦/٢٣)

## الإسماعيلية

من ذلك الذى يقطع الجنوب فى سكتة؟  
تقاعد المساء فاختر أن يبقى منفردا  
فى الحانوت،

وحيثما صار إخوانه أصحاب توكيلات،

ظل يعيد وحده ترتيب «الأربعين».



وضع النادل الخضروات فى فخارة،

فأيقظ الفتى خزانته:

هذاء الجندي فى قدم المتفلسف،

مأذبة الجرجير،

شعار: يا حاكمنا بالمباحث،

تحدث رجل عن تيمة الجسد فى عمل

الطليعيين،

ساعتها: صارت عيناها بديلا للخضر،

وحطت نسورها على موضع الرمح،

هذه هيئة القناة،

وهذا هو الرمل الذى ذوبه المهندسون،

قالت حرة: كل سطر يفتح المسام تحت

كشكشات الثوب،

وقالت البصارة: فى بطن كل ضفدعة

مفتاح عدن،

فمن ذلك الذى يخط:

انكسر الوزن وضلت الشيوخ.

(١٩٩٣/٧/٥)

### ٢٨ شارع سوريا

يطرق الغامضون النوافذ بالعصى،

هنا: أول انتصاية للسرو،

أول مسودة لأول سائل،

أول أخذة من الظهر،

يطرق الغامضون النوافذ بالعصى،

هنا الآخرون الآخرون الآخرون،

وأول قى مع المؤذن.

(١٩٩٣/٧/٤)

### حارة الهنش

الترجيبة مفاجئة للصبايا،

والظ موحية بالهوان والهوى،

لم تكن التفاصيل ثقيلة،

لكن الدقيق فى قم الشاحبات طافح على

الدهش،

الترزية منتبهون لخطوة الأنثى.

بينما الصفار تحت النوافذ يبدأون

لعبة المخرمات،

أحضر الطعام بقمزة:

هذه عباءة الأب،

وهذا سيف العوز.

(١٩٩٣/٧/٤)

### ٣ حسين رشاد

بدأ البكباشى خطته بعد الفحوصات،

كان النشيج كميننا وكلمة السر:

مشاءون،

طريقة الصباح على مجزوء الكامل،

فاحتجت مهزلتين

كى أنقى النهاية من زورنيخها،

نام اللغوى خدعة،

ليترك الزائرئين فى المتون،

فبدأ البكباشى خطته بعد الفحوصات،

لكنها لم تصدق أننى اشتريت

للمتفلسف الدواء،

إخلى الكردان خلف سلسلة: إقرأ،

ليدخل ضمير الغائب فى ضمير المتكلم،

وثبتى التقوس: كى تظل آية جيم



وحشا،

المزم،

باتت القراميط التى قلها النادل  
مشومة،

لكن صوتها وهى تخطئ النحو نحو،  
لهذا:

(١٩٩٣/٧/٤)

## القطامية

سيجرح القلب شرط الجزاء،  
لم يكد كعب الغزال يعبر البلعوم حتى  
التاشت النوات،

فظلت سخونة الكف برهانا  
على روح شرخها لصوم الجد،

كتب الملاحظ:

لم يغسل اليود أدران الجوارى وقذى  
العبد،

وهشمش: عين هورس مفقودة.

لم نحتج سوى سجادة يدوية وسخان،  
هذه الأمطار للأحمرين طيلة الفتوحات،  
أما إزالة الغبار فمهمة القبلة الخاطفة،  
قال جاران:

خذا من عندنا الماء والحبان،  
كان المقطم راكعا فى انتظار مديوثين:  
هنا غرفة المعيشة،  
وهنا بغتة الجنس،

(١٩٩٣/٦/١٦)

لم نحتج سوى كنكة،

والقميص الذى لم تهركه بعد غسالة،  
أوصانا:

## المجاورة ١٢

زارنى المحبوب،  
على الصوائط الدم الجاف الذى خلفه  
الممثل،

وفى المرحاض بقايا حشا،  
قال الشقيق: هذه الأشعار أوسع من إناء  
الطهى،

احتفظا بالمفاتيح فى الرقاب وغيرا  
وضع الحوائط،

لم نحتج سوى روح،  
هكذا: ظلت بقع الشهر تنشع فى نسيج  
القصاصات،

هكذا: المقطم ضئيل  
جنب سحلية.

(١٩٩٣/٦/١٠)

## سياسى

زارنى المحبوب،  
فلماذا أكون غريبا فى غرفتين وصالة،  
ليس لى لوتس الشرفة،  
ليس منى جعران أفريقيا،  
ليس البلاط الذى تركته المخابرات  
بلاطى،

لكن الرذاذ ظل ملوثا بانتفاخ البطن،  
أما ركيبتها فى المنتدى فكانتا محك





لنترك على كل صوانة طوابير المضارع،  
هكذا: طارت القلنسوات،

فلماذا لم ألاحظ سل العظام في  
المعاهدة،

لم تذهب أساطير الغرف،  
لأنها في المتر بين صالة التحرير  
وأشلائى،

أدر المفتاح في كالونه:  
تك/تك/تك/

حركة وسكون،

حركة وسكون،

سكون.

كانت الأشباح بالباب وسلك الهاتف،  
كانت الأشباح بالرموش وتحت الملة،  
كانت الأشباح في الذاكرة والذكرى  
والذكر والذكر،

مرعوبة صاحت:

«سيتقبون الجدار الآن ويهجمون»،

إنسل الإله من إلهته،

وانهارت مصر.

(١٩٩٣/٧/١٠)

**تغل**

مرت البقاع على القلب،

ومر القلب على البقاع،

مايو/أغسطس ١٩٩٣



شعر

## تعبت طيورك فى يدى

إلى مصباح قطب.. والنازيين من فداحة التحليق والصدق

محمد البرغوثى

هل وردة تملو.. يحاصرها النزييف	هل قلت لى: هذا أوانك والمدى
الوفد،	والمصبح أفئدة من القطن المندى
لاتذوى؟، وتطلع فى سماء الروح	والحليب؟
أسئلة	هذا حصانك فاعتل فرحا يطاوله؟
تباعت فى سميم الدم بالمطر	هل قلت لى:
المخثر..	ضرع من الأسمنت معقود على
لايكس بوحها؟	شفتيك
هى وردة؟	لاتسقى الجواد..
أم وعى أرض فى استلاب	فلم يزل فى الجرح متسع؟
الزهو من ورد الصهيل؟	هل قلت لى:
أم طيش طير يصطفى ولها	للطعن وجه غير هذا الوجه، لاتمش
ويشتعل؟	على مهل وراود مااستطعت من
	الجناثن





فى الشارع الموبوء بالذكرى

واستعد بالطمى من شيخ تسليح

بالفتاوى

- وكان الفخ منصوبا -

كى يطارد بوح خاطئة يراودها

مالت جراحك فوق ظلى فاستبنت

الفناء؟

هويتى

....

ورميت عشب مخاوى

....

وقرأت أمشاش الطيور لربما أثق

....

أن الجياد إذا استفاقت من رخام

ياصحبى:

زمانها

تعبت طيورك فى يدي

سيفيخ فى الطرقات نوار تندى

وتعبت من شجر يطاردنا

بالحنين

وتعبت من شجر تطارده

لبكارة الوجه الذى اقتضوا بكارتة

تعب العناء المر فى رثتى

ولربما أثق،

وتعبت مما لأعانى.

أن المناديل التى كم شيعت

فادن قليلا من نشيج الخيل فى

فى الحرب أعمارا

صمتى

كم ودمت فى السلم أوطانا

لثقول لى:

ستعود تخفق فى مواويل الجنود

هذا أوانك والمدى والصبح

فى عرس أختى سوف تندلع المناديل

أفئدة من الطمى المراوغ.

الجزينة كالغناء. ولربما أثق..

....

ولربما أثق..

....

...

....

...

هل قلت لك:



يؤجج التهويم فى عزل الخطاب  
 عن المخاطب  
 والأئين عن الذبيح  
 ....  
 ....  
 والصبح؟  
 - الصبح؟ هذا الصبح لم يطلع على  
 صفصافنا إلا كليفًا أو مختل  
 والقلب؟  
 - القلب؟ هل فتحوه نافذة تطل على  
 مقاتل؟  
 ذرع الدروب مقاتل لم يأخذ  
 الثار الشريف،  
 ثم استغل يحاط متها لك؟  
 أم شيدوه القلب جسرًا  
 فوق نهر من نزييف؟  
 كم قلت لك:  
 وسعت جراحك يا حبيبى كل شئ  
 قامت ظلالك  
 والجدار على اشتهاك قائم،  
 تعبت جراحك فاسترح.  
 وتقول لى:  
 هم حدثوك عن أنتحار الوجد  
 فى الشجر المغادر طمى منبتة  
 وجن ماء تخاصمه العناصر  
 دعنى ارتجل الطلوع إلى سماء لست  
 أعرقها..  
 تباغت فى صميم الدم بالمطر المختل،  
 لا يكلس  
 بوحها. أنا وردة تعلق.  
 لى قفيض طير فادح التحليق  
 مشتعل.

- هل كنت أكذب فى مسيرى؟  
 أم كنت مشدوها بأفق زائف؟  
 أم كنت مندوها بهذا الماء فى طرف  
 قصى؟  
 هل كنت أحمل ماتيسر من عذابات  
 السطوح الراسيات على البيوت  
 مواجع،  
 لأتم أول دمة؟  
 هل قلت لى:  
 الماء فى الاسفنج شئ آخر  
 والريح فى الشرفات غير الريح  
 فى الشجر المخالف؟  
 .....  
 .....  
 ينداح هذا الورد عن شبق العذارى  
 الثاكلات، حوائج.  
 وأنا أراود دمة أخرى.  
 هل قلت لك:  
 الحقل يجمع نخله ونباته،  
 الحقل يجمع بوح كل الطير والطمى  
 العفى  
 ويخالس الحراس..  
 يفجؤه استلاب شائه  
 ليعود فى طقس مريب  
 لكنه يمسى قواقع مائه  
 تحت الجناح المستقر على عظامك  
 تحت الجناح المستقر على عظامى-  
 ويفيض ما فى الروح من حمأ  
 ليظل هذا الأخضر الرجراج  
 فى تيه العداثة سادرا  
 ويظل فقد فراسية القلب المؤرخ  
 للعداء..



# من لم يموت

سلوى النعيمي

ولا تكلفين نفسك خمس دقائق. القبر مهمل وكان صاحبه لا أهل له. كنت أعرف دائماً أنك بلا قلب» الجملة الاستفهامية الطويلة التي بدأت تنكتب في رأسي امحت وسقطت وحدها. لا قلب لي؟ لا قبر لي؟ غداً، عندما ساموت سأطلب أن تحرق جثتي، ذرا للرماد. بالأمس مات أخى.

من بين دموعه نصب أبي نفسه وريثاً وحيداً لغيره سبعة عشر عاماً من احتراق أخى في البلد الصحراوي «الاب يحجب بقية الاخوة في حال وفاة...» طبق أحكام الشريعة، شارحا

بالأمس مات أخى. من بعده انقسم الناس في رأسي من يموت بالسرطان ومن يموت بغيره. وضعت اسمي في أول القائمة الأولى. في أحلامي، كان أخى يأتيني، يمسك بيدي ليقول إنني ساموت بعده بشهور. عندما كنت أفتح عيني كنت أرى سلطاناً يبرز شعساً محرقة تجرني وراءها.

بالأمس مات أخى. انبني أبي «أخوك مدفون إلى جانبك ولا تزورين قبره؟ أتيت من آخر الدنيا لأطمئن على أحواله. أنت هنا



جملتى. بلعتها -كعابتى- وهزرت رأسى. كنا سبعة فقط، بعيدا عن أعين الغرباء، فى مواجهة كلمات القسيس التى اختارتها اختى بعد أن دفعت مقدما ثمن القداس الجنائزى، دمس كل منا وردة فوق التابوت الخشبى، وخرجنا واحدا بعد الآخر. كان ذلك فى المقبرة أم فى الكنيسة؟ كان ذلك فى الأول من نيسان ولم يكن موته كذبة. كان قد مات من قبل، كل يوم، خلال ستة أشهر. كم يوما فى الستة أشهر؟ مثبة وثمانون يوما؟ مائة وثمانون ميتة؟ منذ أن نصب الجراح مقصلته أمام عينى مات أخى. الميتات بعدها كانت إعادة تمثيل للجريمة. من يومها وأنا أمسك جثة أخى بيدى، أجرعها وراء حياتى.

بـالأمس مات أخى.

عندما دخلت البيت رأيتهم متعلقين حول المائدة. تغطيتها الأوراق ودفاتر الحسابات المصرفية. يجمعون ويقسمون، برعاية أبى، الزيت الأوحى. الأرقام تتطاير وتخط على غيارا. كان أخى مرميا فى سريريه، فى ذلك المستشفى الباريسى. لوى وضمر وتقلص وانكمش ونام تحت تأثير المورفين. عندما دخلت الغرفة سكتوا لحظات ثم عادت الأرقام الى التطاير. تذكرت أنى رأيت مشهدا مشابها فى فيلم إيطالى قديم وأنى ضحكت طويلا. هل كنت أبتسم عندما أدت ظهرى خارجة، نافضة عنى غيارهم؟

حيثيات الفتوى وسط تهليل الجميع. اختى ماكانت بحاجة إلى دموعها كى تختار الكلمات التى ستقرأ للصلاة على جثمان أخى، فى الكنيسة القريبة من المستشفى. اختارتها بالحماسة نفسها، وبالتذوق نفسه لقصيدة تشرحها لتلميذاتها. «الرب راعى فلا يعوزنى شئ.. استشارتنى «فى مراغ خصية..» تتلمظ بالكلمات «إنى ولو سكنت فى وادى ظلال الموت..» كنت أنظر إليها وأهز رأسى.

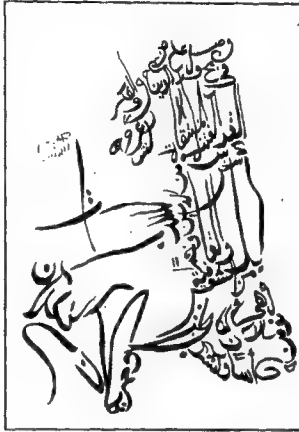
بـالأمس مات أخى

عاد من المدينة الصحراوية مريضا. نزح إليها للعمل فى الثالثة والعشرين وعاد منها فى الأربعين، محقونا بالقرى وبالسمرطان، ليموت فى هذا البلد الغريب. استأجر له أبى حقا فى قبر. لمدة خمسة أموام، قابلة للتجديد، فى مقبرة باريسية «الأمكنة محدودة»، شرح موظف مكتب دفن الموتى «عندما تنتهى المدة ننزل فوقه ميتا آخر. هذا إذا لم يجدد العقد قبل..» كان يتكلم وكنت أدور بين جثث الموتى المتراكبة طبقات، المتخالطة عظاما وجماجم، الملم بقايا أخى.

بـالأمس مات أخى.

فى الكنيسة، كانت أمى ترتدى السواد. أخواتى أيضا. حتى أنا. أبى كان معنا. قال إن علينا أن نفعلا من أجل أمى وإلا لأصيبت بذبحة قلبية. فكرت فى أنها لم تصب بآلئ عندما ورثه بـالأمس مسلما. فهمت خطورة





ورم مرسل ميتا ستان. في المعجم  
بحثت عن المعنى «كتلة من الخلايا  
السرطانية ناتجة عن انتشار المرض، عن  
طريق الغدد أو الدم نازحا من بؤرته  
الاصلية» كان أخى، فى كل عام، يقرر أن  
يتترك عمله فى البلد الصحراوى. فى  
العام السابع عشر انفجر قراره فى دمه  
ونزح الى دماغه. كان على أن أصدق  
المعجم. كان على أن أصدق تاريخ أخى.  
بالأمس مات أخى.

من بعده رجل أبى. مرضت أمى،  
تبعثر اخوتى فى مدن بعيدة، لم أر  
أحدا منهم.  
بالأمس مرت عشرة أعوام على موت  
أخى.  
ماعاد يأتينى فى أحلامي. ماعاد  
يمسك بيدي ليقول لى.

بالأمس مات أخى.  
«زوجك مصاب» بسرطان عام..  
قاطعت «إنه أخى». لم تتبدل لهجة  
الجراح «...بسرطان عام، لن يعيش  
أكثر من ستة أشهر». لم أسمع صوتى  
الأصفر يطلب إيفاحات حول العلاج  
بالاشعة والعلاج بالكيمياء والعلاج  
بال... أرى الجراح يهز رأسه بعزيمة  
جنرال «لم يبق إلا الصلاة» أنظر اليه  
واهز رأسى. من سيفعلها؟ أنا؟  
بالأمس مات أخى.

كانوا حوله يبكون. ينظرون إلى  
عينى الياستين ويبكون. أنا أنظر إلى  
ميونهم الفارقة وتجف عيائى أكثر.  
الجراح الذى فتح الرأس لاستئصال  
النورم الدماغى اكتشف سر أخى  
«السرطان منتشر» فى الجسم كله، هذا



# انكفاء

يوسف المحميد  
السعودية

يخرج بخطى مكدودة ، من غرفته  
الوطنية، اذ يحنى رأسه المضمّد بفثرة  
حمراء لاتفارقه أبداً، وهو يهم بالصعود  
الى الشارع الترابى، حاملاً صينية  
تلتصق فى الظهر، وتتكفى فوقها  
فناجين تبرق ظهورها بنقوش ذهبية لم  
تخفها همهمات الاصابع اذ تلتف عليها،  
ثم يلتفت نحوى بسواد جبينه، دون أن  
يطلق تقطيعه اليومى، فأركض نحوه  
ملتقطاً منشفة صوفية مقلمة سقطت  
من على كتفه، وأنفضها من ترابها  
العالق، ويكمل مشيه بعد أن أثبتتها  
حين يثنى ركبتيه كى أستطيع أن

تنقلت منى وهى تمشى أماما  
فأركض خلفها وقد أوحشنى رفيف  
عباءتها السوداء، حتى أقبض عليه،  
بينما تجر يدي الأخرى حقيبتى الجلدية  
الثقيلة، وعيناي المضمختان بالنعاس  
تصبان سوادهما على السور العالى،  
المضفور بامتداد شارع الوزير: «الميت  
يضحك» ؟ أسأل.  
تدفعنى بكفها الضخمة بعنف،  
وأكد أنكفى قبل أن أتماسك، وأواصل  
سيرى معها  
\*\*\*\*  
كنت أراه كثيراً..





رجل؟ ثم تتلاحق الضحكات صاخبة،  
وكأننى ألمه- بينما أهبط الدرج-  
بوجهة المشدود، واشتباك حاجبيه  
الكثيفين.

\*\*\*

رغم أننى كنت أدفع بيدي أجسادهم  
الضخمة، الا أننى لم أفلح أبداً فى أن  
ألمح ما إذا كانت ثمة ابتسامة صغيرة  
ترسم غمازتيه السوداوين للمرة الأولى،  
وجسده الباذخ مسجى بامتداد صندوق  
سيارة النقل المحشورة فى عرض الشارع  
الترابى.

\*\*\*

ظللت، لسنين عديدة، أسحب  
حقيبتي الجلدية الثقيلة، وأنا وحدى  
أحاذى سور المقبرة العالى الذى يحف  
شارع الوزير، وأسأل روحى:  
«الميت يضحك؟»

ودون أن تدفـعـنى كف  
ضخمة، أجدنى، بفتة، أنكفى لوحدى.

أناوش كتفه العالى.  
ويحدث أن يناولنى سواد وجهه  
المكدود، دون أن يتوقف، لأجدنى أتبعه،  
بأن أدلف الباب من ضلفته المفتوحة،  
وأصعد سلم الدرج الطويل، وحالما  
نستوى تحفنا، بفتة، ضحكات عالية  
تشيعنا لحظة أن نعمن فى عمق المجلس،  
فينزاد ارتباكى، ويزداد تقطيبه،  
وأتنقل بعينى الوجلتين بين وجوههم  
الضاحكة بشدة، إذ تتراخى ظهورهم  
على مساند خضراء، ويفرزون مرافقهم  
القاسية فى صدور الحماثم البيضاء  
المسوجة فى صوف المتأكل الخضراء،  
فتتالكب رعشات يدي الصغيرتين، وأنا  
أفرش المنشفة الصوقية المقلمة فوق  
التماع ظهور الفناجين، التى تضئ  
نقوشها الذهبية قبل أن تستكين فى  
ظلمتها.

وبينما أهبط سلم الدرج مسرعاً  
نحو الأسفل، أسمع أصواتهم تطير  
الضكات صوبه، وهى تسال: «أنت



# البئر

سمية رمضان

عمرها.

فراحت عند فجر كل يوم تجمع  
حيات الندى في الكوز الصفيح وعندما  
يمتلئ الكوز بعض الشيء تجرى تفرغه  
في البئر وتنتظر صباح يوم جديد.  
ماكان يورقها الا خاطر واحد يلح عليها  
نهارا باكملة احيانا. ماذا لو أنها ماتت  
قبل أن تملأ البئر؟ أحيانا كانت  
تستولى عليها الفكرة فلا تطيق انتظار  
الفجر فتقضى ليلها في محاولات يائسة  
لجمع الندى قبل أن يتجمع. وأحيانا  
كانت تستسلم لخطر يهد من عزيمتها  
ويرونها: ان كل جهدها لن يغير شيئا

في الصحراء لا تمطر السماء. ولكن  
قرب الفجر كل يوم تتجمع حبات الندى  
عند أطراف النباتات المنشورة هنا  
وهناك. تتلقفها يدا امرأة عجوز معروقة  
قلقة كل فجر وكأنها فرصتها الأخيرة.  
عندما يمتلئ بحيات الندى الكوز  
الصفيح تجرى تفرغه في البئر. صنعتها  
يهاها. حفرتها وأدارت فتحتها وعمقتها  
واقسمت أن تملأها حتى تفيض. ولكن  
هنا في هذه الصحراء لا تمن الأرض بماء  
وان اخترقت حتى الجوف السحيق. يوم  
اكتشفت ذلك اقسمت وكانت شابه  
جميله وقتها أن تملأ البئر لو كلفها ذلك





يبقى لها الا لحظة ينفخ فيها فتنهدها  
وتتبعثر وتذوب وسط ذرات رمال  
الصحراء. وشمل كيانها جنون يندفع  
فى موجات يخبط صفحة الماء بالكوز  
الصفيح ويفرغ مائه على الرمال حول  
البئر. ولكن الماء لا ينحسر ولا تبطل  
حيات الرمال.

ظلت تهوى على وجه الماء تغرف  
وتفرغ ولا تنحسر البئر ولا تبطل الرمال  
حتى إذا خارت قواها تماما جلست جوار  
البئر تتمتم صلاة اخيرة فى حلق: لن  
استسلم... لن استسلم...

وان احدا لن يلحظة وانها بعد أن تموت  
لن يتذكر بئرها احد ولن يروى بئرها  
أحد.

ظلت على حالها سنين طويلة لاتعلم  
مديها، إلى أن كان يوم ذهبت تفرغ  
الكوز الصفيح فى جوف بئرها وذهلت.  
كان الماء قد ارتفع.. حتى أنها رأت  
صورتها تتراقص أمامها على صفحة  
المياه وأنزعها مارات. وجه عجوز حفر  
عليه قانون الحياة والموت طلامس  
التحول. حياة جف رحيقها وذبلت لم



# الديوان الصغير

«وطنيتي» المصادرة

مختارات من

شعر على الغاياتي

تقديم

الرعمم محمد فريد

الشيخ عبد العزيز داوش



---

## أول مصادرة في التاريخ المصرى الحديث

---

سيرة الشيخ ، على الغاياتى (١٨٨٥-١٩٥٦) سيرة كفاح وطنى حقة. ولهذا كان من الطبيعى ان يقول عنه الكاتب الكبير الراحل فتحى وهوان : «لا اظن ان هناك ممن جاهدوا فى سبيل مصر، وطوّقوا عنقها بأبواب دجليلة، واحتملوا من أجل ذلك شظف العيش، والبعد عن الأهل، وضيق الرزق، من لقي ما لقيه علي الغاياتى، الشاعر والكاتب والصحفى والعالم الإسلامى، من نفى وتشريد، وجحود ونكران». وقصة الغاياتى واحدة من القصص المضيئة التى تبين لنا ان النضال من أجل حرية وكرامة مصر متصل طوال تاريخنا الحديث، وأن القهر والاستبداد، متصل كذلك.

امسجد الغاياتى ديوانه الشهير «وطنيتى» عام ١٩١٠، وهو «مجموعة قصائد ومقاطيع على موضوعات متنوعة وأغراض وطنية مختلفة دعت اليها النهضة الحاضرة فى مصر».

وقد تصدرت الديوان مقدمتان هامتان - عدا مقدمة المؤلف نفسها -

---



بين مثقفينا هذه الايام، لتحويل المثقفين الى «لجان حكماء» يرشدون عمل السلطات ويهدون خطاها حتى لا ينفجر عليها غضب الشعب!

وربما لا يكون شعر على الغاياتى من أرفع الشعر، لكننا نستطيع ان نقول ان هذا الشعر يقدم صورة مبكرة من صور الجهاد بالقصيدة فى مواجهة كل عسف، وتستطيع ان نقول ان الغاياتى كان الحلقة الواصلة بين الباوودى من ناحية وأحمد شوقى من ناحية ثانية . وهى الحلقة التى ينسأها النقاد والمؤرخون كثيرون احيانا يؤرخون لارتباط الشعر بالوطنية المصرية فى العصر الحديث، او يؤرخون لبدائيات «الإحياء» الشعرى!

هكذا نضع بين ايدي القراء والمثقفين اول واقعة مصادرة فى تاريخنا الحديث (فيما نعلم)، فى الوقت الذى نقدم فيه هذا النموذج الصلب للمثقف الوطنى، الذى همشت حياته السياسية والثقافية وحجبته لاسباب معلومة.

**«أدب ونقد»**

الاولى لزعيم الحزب الوطنى آنذاك محمد فريد، والثانية لكاتب الحزب الوطنى الاول عبد العزيز جاويش ، فما كان من السلطات آنذاك إلا ان صادرت الديوان وحكمت على صاحبه بالسجن سنة، وعلى محمد فريد بستة أشهر، وعلى عبد العزيز جاويش بثلاثة أشهر.

وبينما نفذ الحكم فعلا فى فريد وجاويش استطاع الغاياتى ان يهرب الى الخارج ، ليعيش فى تركيا ثم فى بعض البلاد الاوربية حتى عاد سنة ١٩٣٥. كما يدلنا الكتاب القيم للفريد للدكتور ابراهيم المسلمى (على الغاياتى من «وطنيتى» الى منبر الشرق). الذى اعتمدنا عليه هنا.

والسبب الرئيسى فى اختيارنا لمختارات الغاياتى وقضية وطنيتى يرجع الى رغبتنا فى تقديم نموذج ناصح للمثقف الوطنى، المنخرط فى قضايا وطنه المدافع عن بلاده فى مواجهة السلطات الجائرة، لعل هذا النموذج ان يكون نقيضا كاسحا لدعوات «تجسير الفجوة بين المثقف والامير» التى راجت



---

كلمة

حضرة محمد بك

فريد

تأثير الشعر

فى تربية الأمم

لذلك كتب الكاتبون منا كثيرا  
فى ضرورة وضع القصائد والأغاني  
الوطنية ليحفظها الصغار ويترونها  
بها فى أوقات فراغهم ولينشروها  
فى ساهات لعبهم بدل هذه الأغاني  
والأناشيد التى يرددها أطفال  
الأزقة. خصوصا فى ليالى شهر  
رمضان المبارك، كما كتبوا فى  
لزوم تغيير الأغاني التى تنشر فى  
الأفراح وكلها دائرة حول نقطة  
واحدة هى الغرام ووصف المحبوب  
بأوصاف ما أنزل الله بها من  
سلطان».

\* \* \*

«لقد كان من نتيجة استبعاد  
حكومة الفرد سواء فى الغرب أو

الشعر من أفضل المؤثرات فى  
إيقاظ الأمم من سباتها وبث روح  
الحياة فيها. كما أنه من المشجعات  
على القتال وبث حب الأقدام  
والمخاطرة بالنفس فى الحروب.  
ولذلك نجد الأشعار الحماسية من  
قديم الزمان شائعة لدى العرب  
وغيرهم من الأمم المجيدة كالرومان  
واليونان وغيرها.

وليس من ينكر أن الانشودة  
الفرنسية التى أنشأها الضابط  
الفرنسى «روجيه دى ليل» ،  
وسميت المرسيليز كانت من أقوى  
أسباب إنتصار فرنسا على ملوك  
أوروبا الذين تالبوا لأخضاد روح  
الحرية فى مبدأ ظهورها.



الأرياف وجمعوا عدة أناشيد وأغان في مسالة دنشوائ وماتشأ عنها، وفي المرحوم مصطفى كامل باشا ومجهوداته الوطنية. وفي موضوع قناة السويس ورفض الجمعية العمومية لمشروعها. وأخذوا ينشدونها في سمرهم وأفراحهم على ألاتهم الموسيقية البسيطة. وهي حركة مباركة أن شاء الله تدل على أن مجهودات الوطنيين قد أثرت ووصل تأثيرها إلى أعماق القلوب في جميع طبقات الأمة. وتبشر باقترب زمن الخلاص من الاحتلال ومن سلطة الغرد بإذن الله».

«فعلى حضرات الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع قصائد المديح في أيام معلومة ومواسم معدودة، وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية في خدمة الأمة وتربيتها بدل أن يصرفوها في خدمة- الأتقياء، وتمليق الأمراء. والتقرب من الوزراء. فالحكام زائلون والأمة باقية .«والسلام على من سمع ووعى. ووفق لخدمة بلاده وسعى، فإن سعيه سوف يرى. ثم يجهزه الجزء الأوفى».

(الامضاء)

«محمد فريد»

الشرق أمارة الشعر الحماسي، وحمل الشعراء بالعطايا والمخ على وضع قصائد المدح البارد والاطراء الفارغ في الملوك والأمراء والوزراء، وابتعادهم عن كل مايربى النفوس ويفرس فيها حب الحرية والاستقلال. كما كان من نتائج هذا الاستبداد خلو خطب المساجد من كل فائدة تعود على المستمع حتى أصبحت كلها تدور حول موضوع التزهيد في الدنيا والعرض على الكسل وانتظار الرزق بلا سعى ولاعمل».

تنبهت لذلك الأمم المغلوب على أمرها. فعملت من أول مبادئها وضع القصائد الوطنية والأناشيد الحماسية باللغة الفصحى للطبقة المتعلمة. وبالله العامية لطبقات الزراع والصناع وسواهم من العمال غير المتعلمين. فكان ذلك من أكبر العوامل على بث روح الوطنية بين جميع الطبقات. ويسرني أن هذه النهضة المباركة سرت في بلادنا فترك أغلب الشعراء نظم قصائد المديح للأمراء والحكام. وصرفوا همهم واستعملوا مواهبهم في وضع الأشعار الوطنية وارسالها في وصف الشؤون السياسية التي تشغل الرأي العام. وقد لاحظت «وطنيتي» في طليعة هذه النهضة الميمونة الرشيدة.

ومما يزيد سروري أن شعراء



## كلمة

الشيخ عبد العزيز جاویش  
(رئيس تحرير «العلم»)

## الشعر والشاعر

عنه. اذا شئت ان تعرف الفرق بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع فان شعرت وقت سماعه كأن معانيه ارواح تناجيك، والفاظه تكاد تخرج من فمك، فذلك هو المطبوع، وان ذهبت أغراضه بقلبك مذهب شتى ولم يجل في السمع ديباجته تنسيقه فذلك المصنوع الذي لا يرد عكر معينه الا متشاعر جاهل او شاعر مأجور، وكيف يجل الشعر ويلذ استماعه اذا خرج من قلب لا يتأثر ونفس لا تنفعل؟ وهل الشعر الا امرأة يرى فيها آثار الانفعالات النفسية التي تقوم بنفس واضعه؟

قال عبد الملك(\*) لارطاة بن سهبه كيف انت الآن في شعرك؟ فقال: والله يا أمير المؤمنين ما أطرب، ولا أغضب، ولا أرغب ولا أرهب، وما يكون الشعر الا من نتائج هذه الاربعة.

ليس الشعر أن يعن الشاعر فيما

قد يتوهم بعض المتشاعرين أن الشعر هو تلك الجمل الموزونة ذات الروى الملتزم، فتراهم اجراً ما يكونون في تقصيد القصائد والانتساب الى دعوى الشعر معتمدين على جهل كثيرين بأسرار الشعر ومزاياه وشرائط صحته وكماله عالين أن الادب قليل اهله الذين يميزون بين الخبيث والطيب ويدركون دقائق الفروق التي بين الابيات العامرة والابيات الفائرة، لاسيما في هذا الوقت الذي خضعت فيه ملكة اللغة العربية، اذ طرأ على العرب من العجمة المتفشية ما اصبح معه الذوق بمسيدا عن السلامة، وتآليف العبارات احوج ما يكون الى الاستقامة.

اذا شئت ان تعرف جيد الشعر فدع عنك تفاعيل البحور والتزام الحروف ومحسنات الالفاظ واعتبر بما يتركه في نفسك من الأثر، فان أحسن الشعر ما يملك قلبك حتى تفرغ منه، كما ان اجمل الصور ما يملك بصرك حتى يغيب



جمع بين رقة الالفاظ وجزالة المعنى  
والفبين أحكام التأليف ومدق  
العبارة ، فليقرأ شيئا من « وطنيتي » ،  
ومن شاء فليسال عن آثارها تلك الهمم  
الناهضة ، والنفوس المتوقدة ، والعزائم  
الصادقة ، فأنها من غراسها وجميل  
ثمارها .

~~~~~

(هـ) يشرح لنا الفيايتى فى ديوانه  
صفحة ١٠٠ من هو عبد الملك بن مروان  
خامس خلفاء بنى أمية ، ولد سنة ٢٦ ومات  
سنة ٨٦ هـ ، أما أرطاة بن سبهة فهو شاعر  
فصيح شريف فى قومه صادق كريم ، وهو  
معدود فى طبقات الشعراء الاسلاميين فى  
دولة بنى أمية ، لم يسبقها ولم يتأخر عنها ،  
وله مع عبد الملك مواقف مذكورة ، وهو  
القائل :

رأيت المرأ تاكله الليالى  
كاكل الارض ساقطة العديد  
وما تبغى الخبة حين تاتى  
على نفس ابن آدم من مزيد  
واعلم انها مستكر حتى  
توفى نذرها بأبى الوليد  
وكان يكنى بأبى الوليد ، رحمه الله  
تعالى .

وراء الحقائق من الصور الوهمية ، أو  
أن يسلك سبيل الاغراق فى المدح والذم  
، فأنما الشعر تصوير ما يدور بالذهن  
من الصور ، فكما أن أمهر المصورين  
ليس ذلك الذى يؤلف بين الاجزاء  
المتنافرة ، أو الذى يرسم على الورق ما  
يطابق شيئاً من حقائق الاشياء  
الخارجية ، بل هو ذلك الذى يعمد الى  
احد الكائنات فى صورته ، مجيداً  
(تظليله) حتى يخيل الى رائيه كأنه  
ينظر الى ذلك الكائن الثابت فى الخارج  
، كذلك أمهر الشعراء من يأتى الى الحكم  
والقضايا الصادقة فيبرزها الى السامع  
بعبارات تصبى الالباب اليها وتدفع  
المستمع الى العمل بمقتضياتها .

وما على الشاعر بعد ان يوفى شعره  
قسطه من الصديق وثاقب الراى سوى  
ان يجيد تأليف العبارات ، ويحكم  
مطابقة المعانى بعضها ببعض ، فأنما  
الشعر كالتوقيع واللعن ، فكما أن اللحن  
لا يخف على السمع الا اذا تناسبت  
الاجزاء التى يتألف منها ، كذلك الشعر  
اذا لم تتألف عباراته ولم تتناسب  
معانيه كان صمماً للآذان ، وغمة للنفس  
الانسان .

ومن شاء أن يرى نموذجاً من الشعر



## طيف الوطنية

ظمأ قاض ونيل فسانض  
ودموع جارت السحب انسجاما  
وهداة ملكوا الأمر ولم  
يحفظوا للشعب فى حق ذماما  
وولاة اقسموا أن يسجدوا  
كلما رام العداء منهم مراما  
رب مساذا يصنع المصرى أن  
جاوز الصبر مدى الصدر فقاما؟  
طال يوم الظلم فى مصر ولم  
ندر بعد اليوم للعدل مقاما  
هل يرى المعتل انا أمة  
مد عرفنا السلم لاندري الضامما؟  
او يرى المظالم فسينا اننا  
نحمل الخسف (٢) ولانبغى انتقاما؟  
زعموا زورا فما من أمة  
سامها العصف ظلم ثم دامما  
انما الشعب الذى يرجو العلا  
ليس يرضى من أهاده اهتزاما (٣)  
كسب النصر لشعب ناهض  
فى سبيل المجد لا يخشى الحماما

فى سلام الليل حاربت المتامما  
فسلاما أيها الطيف سلاما  
مرحبا بالزائر السارى الى  
مضجع الحب يحيى المستهامما  
ليت شعرى هل رأى فى مضجعى  
شيئا يشكو الى الله السقاما؟  
وهل الدمع الذى اغسرقنى  
كان عند الطيف دمعا أم خراما؟  
وهل النجم الذى أرمسده  
البصر الزائر فى ميعى فهاما؟  
كل شئ بات عندى مفروما  
أيضا أبصرت الفيت الغرامما  
أيها الليل ترحل او اقم  
فسواء كنت تورا أم غلامما  
لست أشكو الهجر من فاتنة  
تشتكى مثلى ولوها وهيامما  
نحن صنوان فخيونا حلبة  
فى ربوع النيل نستندى الغمامما  
نبصر القيص بمصر جاريا  
بيد أن القوم يشكون الاوامما (١)





## هلم ننبذ رأيهم

هلم ننبذ رأيهم ونرى لنا  
 رأيا نخذه من فساد المنزع  
 ونشئن غارتنا عليهم كلما  
 شنوا علينا غارة المتجشع  
 حتى نردهم إلى الاسلام أو  
 نذر العمان بالمقام الأشنع  
 وهناك يصبح دين أحمد خالعا  
 لله لا للولياء الأربيع

ياويل من مبدوا القبور وأشركوا  
 بالله بين توصل وتفسر  
 ورأوا من العلماء تأييدا لهم  
 فمضوا وما فطنوا لغير مبدع  
 يا قوم إن أولئك العلماء قد  
 جعلوا الشريعة سلما للمطعم  
 فإذا أرادوا فالحلل ممتع  
 أما المحرم فهو غير ممتع



## آخر العهد

تصوب نحو المصلحين سهاماً  
جنى ما جنى فى (دشواى) وغيرها  
ولم يكفه حتى استحل حراماً  
فقيّد أقلام الصحافة عليها  
إذا أبصرت سوءاته تتعامى  
سلام على عهد الوزارة قبله  
وإن كان عهداً لا يبيح سلاماً

\* \* \*

بنى مصر بشرى فالرجاء محقق  
ومن عدم الأقوال رام فعلاً  
وهذا يرامى فليقيّد فائماً  
لدى يراع لا يهاب نضالاً  
سأطلقه يجرى كما شاء حده  
ومن شاء فليقطع عليه مجالاً  
فلا تياسوا فالياس مجلبة الردى  
وشدوا الى نيل الرجاء رحالاً  
ولا تفزعوا من حاكم أو حكومة  
ترى نشر آمال العباد هلالاً  
وسيروا الى ما تأملون بحكمة  
ولا تحسبوا الفوز المبين محالاً  
فانى لحت النصر بين صفوفكم  
وأبصرت عقبي الظالمين وبالا

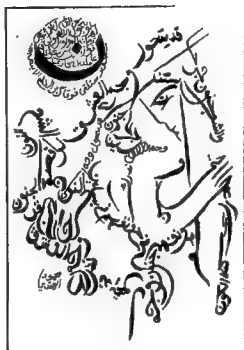
\* \* \*

أمباس هذا آخر العهد بيننا  
فلا تخش منابعد ذاك متاباً  
أيرخصيك فينا أن نكون اذلة  
ئنال اذا رمنا الحياة هتافاً  
ونياس من آمالنا فيك كلما  
قضيت علينا أن نكون غضاياً  
وأرخصيت أعداء البلاد وأهلها  
وأصلبتنا بعد (الوفاق) هذاباً  
رويدك يامباس لا تبلغ المدى  
ولا تستمع للظالمين خطاباً  
فما يبتغى (جورست) إلا مكيدة،  
تصول أقلام السلام حراياً  
وهاقد رمى (حربة القول) رمية  
يسهمك تجنى للبلاد خراباً

\*\*\*

إلا امطر الله الوزارة نقمة  
ولا يلفت مما تروم مراماً  
تحاول أن تقضى علينا بإثمها  
ولكن ستلقى دون ذاك أثاماً  
وزارة خداع أقامته بيننا  
يد العاكمين الأثمين فقاماً  
وبين يديه مصيبة (بطرسية)





## قضية ذكرى دانشواي

«الى ناظر الحقانية»

(قبل الحكم على الشيخ عبد العزيز جاويز بسبب هجومه على  
القضاة الذين حكموا باعدام الأبرياء)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
فغاية ما يقنى من الظلم افلاس  
لعمرك ما (تضرر الدويارة) نافع  
اذا انتبه المظلوم واحتدم الياس (ه)  
وهيهاتان نخشى وعيدك بعدما  
نهضنا مع الآمال وانهمزم الياس

\*\*\*

حكمت فلم تنصف وقلت فلم تصب  
ورمت مراما دونه الله والناس  
وبحت ياسرار «الوزارة» معلنا  
وأبديت مالم يبد «غالي وعياس» (د)  
لأغضبت في مصر القضاء وأهله  
وأرضاك أن يرضى خوؤن وساس  
فلاتك بعد الآن للعدل مؤنلا  
لفيورك بعد الآن للعدل حراس  
وحارب بسيف الظلم من شئت



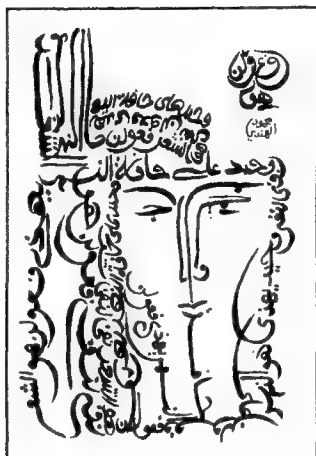
## بعد الحكم (٦)

يا ساكن السجن الكريم  
وانت نعم الأكـرم  
حكم القضا أن يحكموا  
فعبست عند قضائهم  
ودخلت سجنك تبسم  
هم توجوك بتاج مجد  
خالد وتهكموا  
حسدوك أو جهلوا علاك  
ومثلهم لا يعلم  
ما السجن للشرقاء  
الأرقعة وتنعـم  
فأصبر ولا تحزن اذا  
حم القضااء المبرم  
وتأس بالعلماء والعظماء  
انك منهمــــــــــــــــو  
انت البرئ ومن يخالـك  
مجرما هو مجرم  
والشعب حولك ناهض  
متــــــــــــــــالم يتظلم  
يهديك في سجن الكرام  
تحــــــــــــــــية ويسلم

يا ليت شعري هل بدا  
في مصر يوم أقيم (٧)  
وجئى العبيد جناية  
فاهتاج شر مضمـرم  
حتى تحاربنا الحكومة  
عندما نتــــــــــــــــالم  
وتسومنا سوء العقوبة  
حينما نسترحم  
والله يعلم اننا  
لقضائنا نستسلم  
لم نجن ذنبا نستطيع  
به ذماما يحرم  
والظلم كل عشيقة  
يفشى البلاد ويدهم  
والقوم فى ففلاتهم  
والظالمون همــــــــــــــــو  
لم يكلفهم صبر الكرام  
فأقسموا أن يبرموا  
وقضوا على (عيد العزيز)  
بحكمــــــــــــــــهم وتحكموا

\* \* \*





## شوقى والدستور

(كان شوقى قد ردّ كلام الخديوى عباس بأنه  
لا يستطيع أن يصدر الدستور إلا برضى الانجليز  
وأذن ————— م)

ماكنت أحسب أن مثلك وهو فى  
شعراء مصر صاحب الآيات  
يجنى على الشعب الكريم جناية  
ويود أن يبقى مع الأموات  
أو انت تروى من سواك حديثه  
كيما ترى الدستور ليس بات

ياشاعر الأمير ويحك هل ترى  
فى النثر ما فى النظم من خطرات  
انى رايتك فى حيثك شاعرا  
لكن خيالك زائغ النظرات  
ياشاعر النيل العظيم أما ترى  
للنيل الا اسسوا العائلات



---

## العودة

---

حب مصر اقضاه عن مصر حتى  
ظن من طول النأي الا يؤوبا  
قام يشدو بحبها وبها من  
قبل أمس مشبها تشبيها  
ميلى على العاشقين ميلى  
بخصرك الالهيف النحيل  
ومسوى نحوهم سهامها  
من لحظك الناعس الكحيل  
واشعلى النار فى حشاهم  
من خدك الافيد الأسيل  
وأفئ باللمى لظاهم  
فان فيه شفا الغليل  
فيك القلوب تهيم حبا  
وما احببك من بديل  
واننى فيك مستهام  
ولست أخشى من العذول  
ولا اهاب الربى اذا ما  
حبا فؤادى إلى جميل  
فيأحياتى فدتك نفسى  
فهل إلى الموت من سبيل

مصر هذا فتاك واثاك شيخا  
كاد لولا الهوى يدب دبيبا  
يمث الوجد فيه سامة مرأ  
ك شهابا ونشوة ولهيبا  
فكان الحياة قد وثبت عش  
رين عاما الى الوراء وثوبا  
وكان السنين يعد نواه  
كن وهما وان تركن المشيبا  
وكان الفراق كان وصالا  
وكان المزار كان قريبا  
وكان التفريب أصبح تشريعا  
كما أصبح الشمال جنوبا  
وجنيف ليست جنيف التى أوتد  
به دهرها ورحبت ترحيبا  
هى مصر، وهل يرى غير مصر  
من بها ظل مستهما سليبا  
عزز أو هان كل شئ لديه  
قد تلاشى، عدا الحمى المحبوبا  
تلك احلام عاشق وطنى  
حكم الدهر أن يعيش غريبا





## اللفظ والخال

لك اللمظ سكارى  
أسقمت وهى سقيمه  
وبورد الخد خصال  
خلته فيه تيممه  
أن رمى النظر سهمما  
نحوه ممان ايمه





كانا احق بذلك وأولى.

(٥) اليأس المذاب او الشدة في

العرب.

(٦) بعد أن حكم قاضي محكمة عابدين  
الجزئية على الاستاذ الشيخ عبد العزيز  
بالفرامة، رفعت القضية بصفة  
استثنائية إلى المحكمة الابتدائية،  
فحكمت عليه يوم الأربعاء (٩ شعبان سنة  
١٣٢٧-٢٥ أغسطس سنة ١٩٠٩م الساعة ١٢  
والدقيقة ٤٠) بالعيب البسيط ثلاثة  
اشهر

(٧) مظلّم

## هوامش

(١) حر العطش

(٢) أي الذل

(٣) أي ظلم

(٤) أي أن رئيس الحكومة السابق

وأسير البلاد لم يبدأ ما ابداه ناظر

القضائية من التهم على استقلال

القضاء والحكم على متهم لم ينظر

قضيته بعد وهما ارفع شأننا وأعظم

خطرا وإذا ساغ لأحد ماساغ لرهدى باشا



# الحياة الثقافية

د. محدي عبد الحافظ

هبة عادل عبد

وليد الخشاب

السيد إمام

الميل فرج

محدي حسين

عاصف سليمان

فاثر محمد علي



« ليفى شتراوس » والجمال فى كتاب جديد:

## ينظر، يقرأ، يسمع

باريس

د. مجدى عبد الحافظ

قيامه بالتدريس فى ساو يارلو، ثم فى الولايات المتحدة عين. أستاذًا للأنثروبولوجيا بالكوليج دى فرانس فى عام ١٩٥٩ وحتى اليوم.

الذى يدعونا هو نفسه مادعا الأوساط الثقافية الفرنسية هذه الأيام للحديث حول هذا الرجل الذى بلغ من العمر ٨٤ عاما، إلا أنه فاجأ المحافل الفكرية هنا بصدور كتابه الجديد منذ أسابيع قليلة تحت عنوان: «يرى يسمع يقرأ» من دار نشر بلون plon، فى ١٩٢ صفحة.

الدهش فى هذا الكتاب هو أنه ليس كتابا فى الأنثروبولوجيا، بل كتاب فى

نظرة الى حياة ذلك الرجل، دون معرفة خياره، بل ومساره النهائى تجعلنا نجزم وبحسم بأنه سيكون «فنانا» فى الموسيقى أو فى الفن التشكيلى، أو أحد الفنون الجميلة. ويخيب ظننا حينما نعرف أن هذا الرجل المقصود هو: كلود ليفى شتراوس أحد أكبر الأسماء فى عالم الفكر والثقافة العالمية بداية من الستينيات وحتى اليوم. فنحن نعرفه كرائد للفلسفة البنيوية، درس الفلسفة قبل أن يصبح باحثا فى علم الأجناس، وبعد مؤلفاته الأولى شديدة التميز، وبعد



علم الجمال والسؤال هنا ما الذى يدمو  
شترأوس للمغامرة بوضع كتاب فى  
مجال غير مجاله وهو الرجل المتخصص  
والرصين؟

اجاب شترأوس على هذا السؤال  
أخيرا حينما وصف كتابه هذا بأنه  
مجرد «نزوة» وحينما قال: «تشبعت  
كليا بالأسطورة» وعنت لى رغبة فى  
غسل مقلى بالتفكير فى شئ آخر»،  
وشترأوس لا يدعى منذ البداية أنه يقدم  
شيئا مبدعا فى هذا المجال، بل يرى أن  
كل ماكتبه يتسم بالذاتية الشديدة،  
وهو فى نفس الوقت يعلم تماما بخطورة  
مغامرته «أعتقد بأنى أوقعت بنفسى،  
لذا فهو ينتظر أن ينتقد من جانب  
المتخصصين فى الفن التشكيلى أو  
المتخصصين فى تاريخ الموسيقى، ولعل  
مايكسب الشجاعة والاقدام على هذا  
العمل هو شيخوخته الشابة «فى مثل  
عمرى لا أرى لماذا لاتهيا للرحيل بأن  
أكتب ما أرغب فى كتابته».

وقيل أن تقدم الكتاب سنحاول من  
خلاله- الكتاب- أولا التعرف على موقع  
الفن فى حياة هذا الرجل. لعل الكثيرين  
لا يعرفون أن شترأوس الأب وأخوية  
فنانون تشكيليون وأن جده الأكبر  
عازف للكمان وقد عمل مع أوفين باخ  
وبرليوز قبل أن يقود حفلات الأوبرا فى  
ظل حكم نابليون الثالث، وأن كلود ليفى  
شترأوس- نفسه- بدأ دروسا على آلة  
الكمان فى مقتبل حياته، وكان يحلم  
بأن يكون مؤلف موسيقى، وكان يسعد

بزياراته لمتحف اللوفر، وحفلات الأوبرا،  
وهيمن على سماء طفولته نموذج  
البوهيمية الفنية. كما أن الفن بشكل  
عام ظل يعمل كخلفية فى حياته  
الخاصة، فقد كتب فى عام ١٩٣٠ عن  
بيكاسو فى مجلة documents (وثائق)،  
وكان ينتمى لشباب اليسار فى هذه  
الأونة، إلا أنه كان يتحفظ على مفهوم  
الفن الثورى الذى يؤمن به، وفى عام  
١٩٣٢ وعقب نشر لوى فردينان سلين  
Louis ferdinond (١٩٦١-١٩٨٤) «سفر فى  
آخر الليل» مدح هذا العمل متحمدا  
أوساط اليسار الذى كان ينتمى اليه،  
مساندا فكرة أن الفن والأدب الحديث  
ثوريان على طريقتهما، بوسائلهما  
الخاصة، دون أن يقدما حسايا لما هو ثورى  
فى السياسة. وفى أوائل الأربعينيات  
وعند وصوله الى نيويورك اندمج فى  
حلقة السيراليين فى المنفى، والتي  
كانت تضم فنانين مشاهير مثل اندريه  
ماسون andre masson (١٨٩٦-٩)، وماكس  
أرنست max ernst (١٩٧٦-١٨٩١)  
وغيرهما، وشترأوس نفسه يؤكد بأنه  
مدين عقليا لتلك الفترة، وإذا أضفنا  
ماكتبه شترأوس عن الفن من خلال  
كتاباتة القديمة يمكننا أن نتعرف على  
مدى مالمعه الفن فى الحياة الفريدة لهذا  
الرجل. صحيح أنه لم يكرس كتابا كاملا  
قبل كتابه هذا عن الموضوع، ولكن  
لا يخلو أى كتاب له من الحديث عن الفن،  
البعض فى إشارات سريعة والبعض  
الأخر فى نصوص كاملة. والخيط الذى



تطلب كثيرا من القراءات اكثر من الرسم المشاهد أو من الموسيقى المسموعة. ما يهمنى هو كيف نرى الرسم، كيف نسمع الموسيقى. ولهذا السبب فهذا الكتاب يغلب عليه طابع لصق الاستشهادات والتي أعدت تنظيما فى مشروعى. لذا نجد الكتاب لا يرتبط بذلك العقد الواحد الذى من خلاله تنتظم فصوله، وشتراوس نفسه لا يعبأ بأية برهنة على الشكل ففصول كتابه القصيرة تتابع أكثر مما تشكل حلقات مترابطة، وتظهر وكأنها مجموعة كبيرة من «القص واللزق»، توضع النصوص جنباً الى جنب، وجزء فى مقابل الجزء الآخر، وتفتقد للوحدة، وتظهر كمترقات متباينة. وخلال كم كبير من التعليقات والانتقادات للأعمال الفنية الموسيقية والتشكيلية منها، وربطها ببعض الذكريات الشخصية تنهارى فصول هذا الكتاب، الذى لا ينبغى قراءته ولا فهمه بشكل منهجى، بل ينبغى التعامل معه بدفء وتفهم، بل وتواظف مع هذا الفضول المعرفى لهذا الرجل.

قبداية من الحديث عن بروسنت proust (١٩٢٢م-١٨٧١م) والموسيقى والزمن، مروراً بالتعليق على لوحات بوسان : eliezeret redcar, et in arceo " يتوقف طويلاً عند رامو ويتساءل حول الكيفية التى عرضت بها أوبرا رامو -cas- tor et pollux حول التغير بين جوقة الاسبرطيين وهواء tolair فى مرض عام

يمكنه إقامة صلة ما بين هذا الكتاب وباقى أعمال شتراوس هو ولوعه بالعبرية المبدعة للعقل الانسانى، فهو عندما درس المجتمعات التقليدية كان يريد فهم القوانين التى تنظم وظيفة العقل، وهو يطرح هنا نفس الإشكالية ربما بطريقة أخرى حينما تصبح إشكالية فى كتابه هذا ماذا يحدث عندما يستمع الانسان، وينظر، ويقرأ؟ ينقسم الكتاب الى أربع وعشرين فصلاً، تكاد تكون متقطعة الأوصال، فلا تناسق فى عدد الصفحات، ولا موضوعاتها، ولعل هذا يعود فى المقام الأول الى ما أوضحت شتراوس نفسه، يتكون هذا البحث من موضوعات متفرقة كتبت فى ظروف وعصور مختلفة، فمنذ أربعين عاماً وشتراوس يسجل ما يعم له من أفكار حول الفن، ويحتفظ بتلك الملاحظات، ثم أضاف أخيراً للملاحظات تلك مجمل قراءاته الغزيرة حول نيكولا بوسان -nicola pous sin (١٦٦٥م-١٥٩٤م)، وجان فيليب رامو -jean philippe romeau (١٧٦٤م-١٦٨٣م) وهما الى حد كبير وجهان ينتظم حولهما هذا الكتاب، بالإضافة الى أنه قد أضاف لمجمل قراءاته لإنجاز هذا الكتاب: الأدب الفنى للقرنين السابع والثامن عشر، حتى يتعرف على ما كتب عن أعمال بوسان فى الرسم ورامو فى الموسيقى من معاصريهما، ويبرز شتراوس بتواضع ملحوظ مدى ما بذله من جهد فى إعداد كتابه هذا الذى..



١٧٣٤ لهذه الأوبرا.

ظهر سفينة متجهة لنيو يورك، وكيف أن هيئته قد لفتت انتباه شتراوس دون أن يعرف بعد اسمه، والذي اكتشفه عن طريق الصدفة عند مراجعة جواز سفرهما في الدار البيضاء، يحكى كيف دخل معه في حوار حول جوهر الفن، وكيف كتب شتراوس ملاحظة نقدية حول النظريات التي أحتوى عليها «مانفستو السريالية» MANIFEST ALU SURREALISM وأجاب كتابه عليه

برتون. وشتراوس الذي عثر على نصوص هذا الحوار وقرر أن يضمه لكتابه كشكل وثائقي، يتذكر بانفعال وتأثر البشاشة التي أبداهما تجاهه برتون، وموافقته على التمازج معه، رغم أن برتون في هذه الأونة كان في قمة مجده، وشتراوس مازال مغمورا.

وسوف نناقش في خلال الأسطر القادمة ماذا كان شتراوس قد غير شيئا من وجهة نظره المعروفة حول الفن قبل صدور هذا الكتاب ومنذ الأعمال الأولى. طبيعة اللغة والعقل، بالإضافة الى الإجابة على السؤال: ماهو الفاصل الذي يحدد طبيعة كل من الفن التشكيلي والموسيقى، خاصة فيما يتعلق بالعلاقة الخاصة التي تجمعهما بالزمن؟

ربما كانت هذه هي أهم المحاور التي يركز عليها هذا الكتاب، وكما نعلم فهذه الموضوعات ليست جديدة على اهتمامات الرجل، واهتمام شتراوس باللغة والتفكير اللغوي نعرفه منذ

ويتساءل أيضا حول التجارب الفنية الملونة، عن الأمسوات والألوان في «قصيدة حروف العلة» رامبو arthur rimband (١٨٩١م-١٨٥٤م)، وحول النظريات الجمالية لديدرو denis diderot (١٧٨٤م-١٧١٣م)، والذي لم يتفاعل معه على الإطلاق، بل وقس في حكمه عليه، معتبرا أن تحليل الجميل لديه يؤدي لسبل مسدودة.

ولا ينسى أن يتحدث عن كتابات الأوبرا لصديقه الذي يعمل في حقل الأثنولوجيا ميشيل ليري michel leiris (١٩٠١)، ولا يتوانى في التعبير عن عشقة للأعمال الشعرية والأدبية لهذا الكاتب، وهو يوضح خلال هذه الصفحات سبب عزوفه عن حضور حفلات الأوبرا عندما يقول أنه لا يستطيع احتمال الطريقة التي يسئ بها المخرجون للعمل الأدبي، مؤكدا أن الشكل الأوحى الذي يمكن أن يفرض نفسه على مخرج ما: هو معرفة ماذا كان يدور في ذهن المؤلف، ومحاولة إعادة بنائه بنفس الدقة، وبنفس الأمانة على قدر المستطاع. وهو يرى أن إهمال الرموز المسرحية لفاجتر مثلا، بنفس خطورة إهانة موسيقى أو كتاب.

وفي فصل آخر يركز فيه على ذكريات قريبة لنفسه، يتحدث فيها عن علاقته ب ANDIE BRETON (١٩٦٦م-١٨٩٦م)، وعن ظروف لقائه به لأول مرة في عام ١٩٤١ على



والمعنى» وهما وجهها اللغة اللذان لاينفصلان. لديك الصوت، وللصوت معنى، ولايمكن للمعنى أن يقوم بغير صوت يعبر عنه. فى الموسيقى يطفى عنصر الصوت، أما فى الأسطورة فيطفى عنصر المعنى».

والم يطور فكرة تلك فى «نهاية الانسان العارى» معتبرا أن الموسيقى العالة تعلق فى الحضارة الغربية فى الوقت الذى تخبويه قوة الأسطورة.

وفيما يتصل بعلاقة الصوت واللون، فقد بين ذلك من قبل فى «النبي والمطبوخ» عندما تحدث عن الفرق فى الحالة بين الأصوات والألوان، والتنوع القائم بين الفن التشكيلي والموسيقى. وفصول الكتاب الجديد تتراجع فى أكثر من موضع عما سبق وأعلن، إلا أنها تؤكد على بعض التحليلات أحيانا، وتسكت عن الأخرى، وتقف مترددة تجاه البعض الآخر.

فللإجابة على سؤال: لماذا لايستطيع الفن التشكيلي أن يستعيد لحسابه بنى الفكر الأسطوري؟ يرى أن علاقته بالزمن تمنعه، لأن اللوحة مجبرة على أن تقرب فى خطة واحدة المشاهد الماضية والحضارة التى تنتمى لنفس التاريخ، ويبدو هنا أن شتراوس قد نسى أو تناسى ماكان قد تبناه فى السابق إذ كان يرى أن الفن كالأسطورة يعتمد على:

١- المادة ب- النموذج ج- الأثر الاستعمالي

«الأنثروبولوجيا البنيوية»، وهو الذى لفت انتباهه علاقة الصوت بالتفكير اللفوى «إن تنوع المواقف الممكنة فى مجال العلاقات القائمة بين الأفراد غير محدود فى التطبيق، وكذلك الشأن بالنسبة لتنوع الأصوات التى يستطيع الجهاز الصوتى لفظها ويحدثها فعلا فى الأشهر الأولى من الحياة الإنسانية. غير أن كل لغة لا تحتفظ إلا بعدد ضئيل جدا من الأصوات الممكنة وأن علم اللغة يطرح على نفسه سؤالا فى هذا الصدد: لماذا اختيرت بعض الأصوات؟... فالجماعة الاجتماعية شأنها شأن اللغة، تجد تحت تصرفها موادا نفسية- فيسيولوجية هزيرة جدا، فلا تحتفظ منها كاللغة، أيضا، إلا بعدد من العناصر، يحافظ بعضها فى الأقل، على حاله خلال أكثر الثقافات تنوعا، والتى تركبها فى بنيات متنوعة دائما، وفى مجمل كتاباته الأخرى عن الأسطورة نجد أن خلفيتها تكمن دائما فى محاولة كشف العلاقات بين الأشكال الموسيقية (سوناته، تتابع، سيمفونية.. الخ) وتحولات أجزاء السيمفونية: والتى تنبثق عنها الأساطير، ألم يحده من قبل عندما تحدث عن صديقة رومان جاكوبسون، بأن صديقة هذا نشر «كتابا صغيرا اسماء والصوت



إلا أنهما يختلفان في أن الفن يوجد أولاً ثم يعمل على اكتشاف بنية ثانياً، بينما الأسطورة تنطلق من بنية أولاً ثم تعمل على الوصول لبناء ثانياً، غياب هذا التحديد في كتاب شتراوس الجديد أدى إلى إثارة التساؤل السابق، ولاندرى إن كان شتراوس قد تخلى عنه.

ويعمى شتراوس في رؤيته السابقة فيرى أن علاقة الفنون التخطيطية بالطبيعة هي أشبه بنظام التقليد في العصر الكلاسيكي، والجديد هنا والذي يعتبر، و بحق تغير في موقف شتراوس هو أنه يعتبر أن هذا التقليد للواقع لا يحمل أى جانب سلبي، وعلى الرغم من أنه يأخذ بعض المحاذير حينما يحدد طبيعة هذا التقليد الذي يقصده بقوله «ينبغي أن يكون كاشفاً لجوهر الأشياء، من فرط الاهتمام بالتفصيل العابر والتطبيق التقني للمهنة»، على الرغم من هذا الحذر المتردد، إلا أنه في تصورنا يمثل تراجعاً من موقف شتراوس المعروف قبل هذا الكتاب، إذ كنا نعرف رأيه في الفنان الذي يقوم بالتقليد للطبيعة، حيث كان يعتبر هذا العمل مجرد استنساخ لها وليس بعمل فني، كما أنه كان يرى في المقابل أن مدم وجود علاقة بين الطبيعة والعمل الفني ينفي منه نعتة بالفن، إذ أن الفن كما كان يتبدى له يقع في منتصف المسافة بين المعرفة العلمية والفكر الأسطوري أو السحري.

النقطة الثانية والتي نرى فيها ربما

تراجعا آخر أكثر أهمية- في نظرنا- هي فكرة العلاقة بين الفنان والطبيعة والتي أتضح لنا من خلال الكتاب الجديد أنها أصبحت بالنسبة له علاقة تقليد وهي علاقة غير سلبية من وجهة نظره، وهذا يخالف وجهة نظر شتراوس السابقة. في هذه العلاقة إذ أنه كان يرى أن الفن باعتباره جزءاً من الثقافة فهو إحدى المحاولات الانسانية لتملك الطبيعة، ومن هنا فالفرق شتان بين علاقة التقليد الحالية وعلاقة التملك السابقة. وهذه النقطة بالذات تحيلنا الى نقطة ثالثة غاية في الأهمية، وهي : في إطار هذه العلاقة الجديدة كيف يمكن أن تصبح صلة الفن بالمجتمع، حيث كما نعلم في إطار علاقة التملك القوية كان الفن يفيد في أن ينتقل الانسان من مرتبة الحيوانية الى التحضر وحينما يتوسط الفن تمحى الفردية لتذوب في الوظيفة الاجتماعية، كما أن وظيفة الفن الثقافية لم تكن تقتصر على الترتيب الاجتماعي فقط، بل كان الفن يقوم يلعب دور البديل من احلام الجماعة، وهو من هنا كان يتعدى لدوره في معالجة الواقع الاجتماعي باعطاء الدلالات لأفانق تجاوز هذا الواقع ذاته. كان هذا في ظل علاقة التملك السابقة، أما في إطار علاقة التقليد الجديدة، فلا بد وأن تتراجع تلك الرؤية المتقدمة، لكي تفسح مجالاً لتنازلات أخرى كثيرة سنرى بعضها حالا. التصورات السابقة التي وجدناها



نقف في حيرة من أمرنا، فالمعروف سلفا- لدى شتراوس- أن الفن البنيوي لا يعتمد على الحدس، بل يعتمد على الدلالة، فالرمز يحل محل النص والأنا المفكرة يستعاض عنها بالدلالة. ولا تحيل الدلالة إلا للرموز الموجودة فعليا خارج الذهن، وإن أهالت الملكات الذهن فبطريقة غير مباشرة وتوسطية. فهل المقولة السابقة لشتراوس اختزال لهذه العملية؟ وهل تكملة وحدة المحسوس بالمعقول تتم خارج مفهوم الدلالة؟ واين موقع الرمز في هذه الحالة؟ هذه الأسئلة لم يطرحها شتراوس في كتابه الجديد ولم يعطنا تحديدات حاسمة حولها.

الشئ الثابت لدى شتراوس وظل كذلك هو اعتباره أن الفن لغة إلا أنه ليس كأي لغة، بسبب البعد الصناعي الانتاجي فيه، وهو ما أدى يشتراوس الى الاهتمام قديما واليوم بالآخراج المادى للعمل الفنى وعلى الأخص الموسيقى.

والسؤال الذى ألح على شتراوس منذ سنوات طويلة، ولكى يتسق مع مفهومه الجديد فى التقليد هو : كيف يمكن أن تكون الموسيقى مقلده بينما ليس لها نموذج طبيعى؟ عناصر الاجابة يكتشفها شتراوس فجأة عند مطالعته الآداب القرن الثامن عشر وهند اكتشافه جسد ليشيل بول جى شبانون michel- paul- guy chabnon (١٧٩٢م-١٧٣٠م) عازف الكمان، والمؤلف

تراجعا فى أفكار شتراوس لم تمر دون أن تحيل تأثيرات سلبية أخرى، فشتراوس الذى كان يدافع فى الثلاثينات عن ثورية العمل الفنى على طريقته، وهو نفسه الذى أختلط بالطليعة الفنية التى تجسدت فى أبناء جيله من المحدثين، وهو الذى خالط أيضا حلقة السيرياليين فى المنفى وأندمج معهم، وهو نفسه الذى تابع بمتعة كبيرة كل ما كان يجسد التجديد الفنى، هو نفسه اليوم واستنادا على التراجع السابق نجده يقطع مع ماضية هذا، ويبتعد عما يشابهه، إذ نجده اليوم ينظر وبالدرجة الأولى إلى الماضى ويهتم اهتماما كبيرا برجالاته بداية من القرن السادس والسابع عشر، كاهتمامه بالفن التشكلى أو فى الموسيقى بيوسان ورامو وأعمالهما الكلاسيكية التى التزمت بالتقليد وإعلان احترامه ل ويدن van der weyden والرسم الفلمنكى، ونجده فى نفس الوقت يرفض الرسم التجريدى، وهو هنا يتحدث عن غرق الفن التصويرى، ويمدح الرسم الخداعى الذى يقول عنه بأنه «يكمل وحدة المحسوس بالمعقول». أما بخصوص الرسم المعاصر فيقول حسب تعبيره أنه «ليس لديه كلمات حادة كافية ليقوم بجلاده».

والحق أن عبارة شتراوس هنا عن الرسم الخداعى وقوله بأنه يكمل وحدة المحسوس بالمعقول تجعلنا مرة أخرى



ميزة خاصة». وعند جمع هذه العناصر خالية المحتوى، الموسيقى لا تقلد شيئا، فهي لا تتحدث الا للعقل، ولا تلعب إلا بالأشكال وعلاقاتها حيث أن «الموضوعات لا تساوى شيئا بنفسها، إنها فقط تجلب العلاقات».

ويختتم الكتاب بفصلين مكرسين عن ميثولوجيا القبائل الأمريكية، وكأنه يريد بهذا الموضوع إعادة إغلاق الحلقة، حلقة «ينظر يسمع يقرأ» ليس لينتهي كتابه هذا فقط، ولكن ليعتد على كتابه شتراوس كلية، فهو كما يذكر بهذا الكتاب الأخير يودع حياة الكتابة كعالم انثروبولوجي وكدارس للأساطير إذ صرح: «لقد أنهيت كل شيء مع الميثولوجيا ساكتب ربما أيضا مقالا أو مقالين في بعض التفاصيل الحارقة، ولكن ليس بكتب».

ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب، والذي اعتبره الرجل وهو الآن في الرابعة والثمانين كتاب الوداع، تأتي أهمية الكتاب لتجعلنا نعيد قراءته مرة أخرى بشكل أكثر تركيزا وأكثر عمقا لنتعرف على حقيقة مواقفه الجديدة.

الموسيقى، والفيلسوف، اهتم به أولا لأنه قد كتب مانها رامو، ثم فجأة يكتشف تحليلاته العميقة خاصة فيما يتصل بدراسته في الموسيقى، شتراوس يعلن عن رضاه التام والعميق ويبين كيف كان أكتشافه لهذه التاملات حول الفن من قبل هذا الفيلسوف اللامع مصدر هذا الرضا، وهو شيء قريب لقلبه.

والسؤال: لماذا؟ يضعنا على بداية الاجابة، حيث دراسات هذا الرجل «تعلن بوضوح جلي، ولكن في حقل الموسيقى وليس في حقل اللغة الملقوفة، كل المبادئ التي شاد عليها سوسير علوم اللغة البنيوية».

وكان شبانون قد اكتشف أصول البنيوية وطبقها على الموسيقى قبل ظهور البنيوية بقرنين من الزمان، لذا وجد شتراوس أدوات تحليله الأولى والتي استخدمهما في الأنثروبولوجيا عند هذا الرجل مطبقة على الموسيقى، ومن هنا كان مصدر سعادته.

يقول شبانون «صوت الموسيقى لا يحمل معه أي معنى.. كل صوت هو تقريبا لاشيء، ليس لديه معنى أو أية

في العدد القادم

- \* ملف: مناهج النقد العربي الحديث
- \* المايسترو سليم سحاب يتحدث الي «أدب ونقد»
- \* د. منى أبو سنة تكتب عن فرح أنطون



سيرة

فلليني:

## سينما جميلة خارج هوليوود

هبة عادل عيد

titta وظل طوال حياته يرفض تدخل السينما الأمريكية في أفلامه، فحين أصرت الشركة الأمريكية الموزعة لفيلم (لادولشي فيتا) على إستبدال (مارتشيللو ماسترويانى)- البطل المفضل للفليني- (توني كيرتس) لضمان رواج أكبر الفيلم، أصر فلليني على ماسترويانى وهدد بالانسحاب من الفيلم. وحصل ماسترويانى على دور عمره الذى أطلق نجوميته وشهرته، بعدها أصبح ماسترويانى الصديق الأكثر قربا للفليني.. يقول ماسترويانى: «أنا مرآة للفليني،

لانعرف تصديدا ما الذى يشدنا لأفلامه.. تكنيكه الرائع.. أم العالم الذى يطرحه بحب طفولى وولع كبير بالحياة.. أم نساؤه الساحرات.. الحنون.. الطويلات اللاتي يقطن مذبذبة.. أم إحساسه التلقائى الساخر.. إنه تلك التركيبة الخاصة التى نعرفها بفردريكو للفليني...

بدأ للفليني حياته صحفيا حيث انتقل الى روما وعاش فيها كارهيا للسفر رفضا مغادرتها لهوليوود ليصور أفلامه مفضلا ستديوهات مدينة السينما الإيطالية التشينيشيا- cinec-



أشعر من خلاله».

الدراجات) و(لوكينوفيسكونتى)  
فى فيلم (الفهد).

وعندما بدأ فللىنى بفيلم (شباب  
هناشع) سنة ١٩٥٥ وفى بقية أفلامه-  
إعتبره النقاد مغرماً بالإستعراض أكثر  
من الواقعية الجديدة التى قدمها  
الثلاثة الكبار.. ولم يكن ذلك صحيحاً..

فى (لاسترداد) و(ليالى  
كابريشيا) سنة ١٩٥٧ اللذين نالارها  
النقاد قدم فللىنى أسلوبه الشعرى  
الواقعى الذى عرف به فيما بعد..  
فلىالى كابريشيا عن حياة فتاة ليل  
تعيش فى إحدى المدن.. لايمكن إعتبره  
واقعياً خالصاً أو فيلماً استعراضياً  
خالصاً أيضاً..

غير أن مفهوم الواقعية الجديدة لم  
يحدد أبداً فى مصطلح، كما يقول  
النقاد السينمائى (جيوڤانى  
كولندولى) فى كتابه-giovanni cole-  
doli «عشرون عاماً من السينما  
فى فينيسيا» عام ١٩٥٢: «إن  
الواقعية الجديدة التى ينظر  
إليها من خلال الأعمال التى  
قدمتها، ومن خلال الممثلين  
الذين أدوا أدوارها، ليست مما  
يمكن الحديث عنها حقاً، بوصفها  
واحدة من المدارس أو الاتجاهات،  
ولكنها على وجه خاص.. جو  
ومناخ».

يقصد المناخ الذى ساد إيطاليا غداة  
إنتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥  
وانقضاء العهد الفاشى وتجربة الاحتلال

وفى (لاسترداد- الطريق ١٩٦٤)  
خامس فيلم لفلىلى يقدم قصة حب بين  
رجل وفتاة تعمل فى سيرك.. قام  
ببطولة الفيلم أنطونى كوين مع زوجة  
فللىنى (جوليتا ماسينا)

ونال عنه فللىنى أوسكار أحسن  
فيلم أجنبى ناطق بالإنجليزية. ومنذ  
هذا اليوم تمنى كثير من النجوم إنجاز  
فيلم مع فللىنى.

فى لاسترداد قامت ماسينا بدور  
مهرجة سيرك تصبغ وجهها بالمساحيق  
الكثيفة.. وقد هاجم فيه فللىنى وضعية  
المرأة فى العصر الحديث، مما جعله  
موضع هجوم كبير من الأوساط المحافظة  
فى إيطاليا حينئذ.. وبالرغم من ذلك  
الهجوم ظل الفيلم واحداً من روائع  
السينما الإيطالية.

والواقع أن فللىنى تعلم كثيراً من  
عمله كمساعد مخرج وكاتب سيناريو  
لبراند السينما الإيطالية (روبرتو  
روسيللىنى). وقد عمل فللىنى مع  
روسيللىنى فى أحد أشهر كلاسيكيات  
السينما العالمية (روما مدينة  
مفتوحة). والذى قدم فيه المقاومة  
الإيطالية عند احتلال الحلفاء أثناء  
الحرب العالمية الثانية، ويعد  
روسيللىنى مؤسس الواقعية الجديدة  
التي خرجت من إيطاليا.. كما عمل  
فللىنى مساعداً للمخرجين  
(فيتوريوى سىكا) فى (سارق



عن فشل حياته الزوجية مع  
جوليتا ماسينا أسماء (جوليتا  
والأشباح)...

وفى فيلميه (ستاريجون) ١٩٦٩  
و(روما فليليني) ١٩٧٢ يثبت  
فليليني عبقريته كثائر هائم غير  
متكيف ويقدم واقعية شاذة... فى  
(روما- فليليني) لفراه مع مجموعة  
تجرى معه لقاء صحفيا وأثناء زيارتهم  
لأعمال شق الأنفاق. للمترو تحت الأرض  
فى روما، يكتشفون رسوما رائعة على  
جدران بيت رومانى قديم، وقد وقفوا  
مبهوتين أمام هذا العمل الذى يرمز  
لعظمة روما القديمة، ومع الوقت يرون  
التحول السريع الذى أصاب ألوان تلك  
الرسوم وأشكالها. يصور فليليني الفتنة  
التي تحدثها رؤية فنون التاريخ القديم  
لمدينة عريقة كروما، كما يسخر بمن  
يبدون تلك الكنوز تحت دسائى  
الاستثمار أو دفنها بين جدران  
المتاحف...

وفى (ستاريجون) يحاول فليليني  
كتابة أشعار جديدة لأساطير قديمة،  
ويخرج فيلما عن الماضى يروى مضمونا  
ما زال حيا.. وهو من الأفلام التاريخية  
القليلة التى أخرجها فليليني..  
وفى عام ١٩٧٣ ينجز فليليني فيلم  
(أمر كود) متذكرا حياته أثناء الحكم  
الفاشى فى إيطاليا ومعاناته ضمن  
معاناة الشعب الإيطالى.. وقد نال عنه  
الأوسكار فى نفس العام.

المريرة.. فكان على السينما أن تغير  
رؤاها ولغتها حتى ترافق عالم مابعد  
الحرب بأحزانه وطموحاته وروحه  
الجديدة..

هكذا ولدت الموجة السينمائية  
الجديدة فى إيطاليا.. والتي كانت  
بداياتها المبكرة مع روسيليني ولوى  
سيكا وفيسكونتى.. وتابعا  
فليليني بشكل مختلف وخاص.. وفى  
سنة ١٩٥٩، ١٩٦٠ يقدم فليليني أحد  
أجمل أفلامه (لادولشى فيتا- الحياة  
الحلوة).. عن حياته عندما بدأ صحفيا  
فى روما المليئة بالمعاناة وفيه يؤرخ  
فليليني لنهاية الأرستقراطية الإيطالية  
بحس فنى ساخر.. ويقدم وحدة الإنسان  
فى العصر الحديث ومزلاته.. وبالفيلم  
المشهد الرائع لانتفا أكبرج  
وماستروياتى وهما يهبطان  
للبحيرة بملابس السهرة.. وهو المشهد  
الذى لا يخفى فليليني إعجابه به  
ويستعيده فيما بعد فى فيلمه قبل  
الآخر (المقابلة)...

وفى فيلم (ثمانية ونصف) ١٩٦٣  
يقدم فليليني تجربة مخرج يعانى من  
فقدان الذاكرة- ويبدو أن ذلك كان أكثر  
ما يخشاه فليليني لذا إحتاج الى «دفن  
الفكرة فى فيلم» على حد تعبيره. قام  
ببطولة الفيلم مارتشيللو  
ماستروياتى، وقد أخذ عنه فليليني  
جائزة الأوسكار.

وفى عام ١٩٦٥ يقدم فليليني فيلما



أكبرج، وفي البيت يستعيدون ذكرى مشاهد فيلم (الحياة الحلوة) .. ويصف فلليني تفضيله للنجمين ماسترويانى وأكبرج والصداقة الحقيقية التى جمعت بينهم.. والفيلم وثيقة حية عن دخول فلليني عالم السينما.

ومن أحلى ما فى الفيلم موسيقاه (لينكولا ييوفانى) nicolahovani والموسيقى فى أفلام فلليني ليست مجرد موسيقى مصاحبة للفيلم بل لها دور المونتاج والديكور للفيلم.. تفسر وتقطع.. وتروى أيضا..

وفى عام ١٩٨٩ «يطلق فلليني آخر أفلامه (صوت القمر- the voice of the moon)، الذى نرى فيه بشكل شمعى حوارا حيا مع القمر.. يشعر أنه بمقدوره سماع أصوات تأتي من القمر..

بعدها أحجم المنتجون تماما عن تمويل أفلامه.. لأنه كان دائم الهجوم عليهم.. وأحجم منتجو الولايات المتحدة عقابا له لابتعاده عن هوليوود.. وأيضا لعدم خجله وشجاعته فى تقديم حياته فى أفلامه..

والعام الماضى سلمته هوليوود لورين جائزة الأوسكار عن مجمل أعماله، وقد أنجز فلليني أربعة وعشرين فيلما نال الأوسكار عن أربع أفلام منها..

ومن أفلامه.

- مرارة الأرض.

- حب وخبز ودلع

- إمرأتان

وهكذا فان كل فيلم يقدم فترة من حياة فلليني.. نزواته وأهوائه.. وأحزانه.. مما أثار كثيرا من النقاد والمنتجين ضده.. متجاهلين حجم موهبته.. قال فى إحدى المرات التى تسلم فيها الأوسكار.

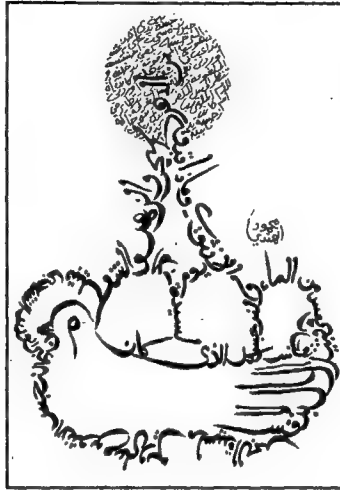
«أراد أبى أن أصبح .. مهندسا، وأرادت أمى أن أكون أسقفا، ولكن من ناحيتى اكتفى بأن أصبح صفة لغوية جديدة».

فحياته هى أفلامه.. وفق تنوع الواقعية السحرية نفسها، ومن مرحلة لمرحلة لم يكف عن تطويرها.. وسخر ممن تصوروا بأن الواقعية هى نقل الواقع على الشاشة.. يقول:

«إن تصوير الحياة كما هى صعب ثقيل».

وجاء فيلمه الرائع قبل الأخير (المقابلة- intervista) عام ١٩٨٧ وهو عن مجموعة من الصحفيين اليابانيين.. يحكى لهم فلليني بطريقة الغلاش باك عن دخوله مدينة السينما الإيطالية لأول مرة لإجراء حديث صحفى.. ومشاهداته لتصوير الأفلام ثم ولعه بها.. ويروى لهم كيف «يعد أفلامه بدءا من اختياره للأبطال وحتى تصويره للفيلم الذى يشاهدونه معه ويتابعون توجيهاته لطاقم العاملين فى الفيلم من خلال مكبر الصوت الشهير الذى عرف به.. ومن مدينة السينما الإيطالية يصحبونه مع مارتشيللو ماسترويانى إلى بيت أنيتا





لسينما جميلة حنونة حتى آخر مشهد  
لأن أفلامه لم تعرف كلمة النهاية يقول:  
«لا أحب كلمة النهاية في  
الفيلم- إنها كلمة قاسية  
بالنسبة للمعتزج- لأنها تعنى له  
الوحشة والشاشة السوداء  
والعودة للبيت، كلمة النهاية  
تعنى العودة للواقع.. وأنا أحب  
لشخصياتي أن تعيش مع الناس  
بين فيلم وآخر..  
دون نهاية....

- اللامنتمون ١٩٥٥  
- المهرج ١٩٧٠ (فيلم تليفزيوني)  
- كازانوف ١٩٧٦  
- بروفة الأوركسترا ١٩٧٨  
- مدينة النساء ١٩٨٠  
- جنجر وفرويد ١٩٨٤  
قال مانشو الجائزة للفيليني: إنه  
المخرج الذي جعل من الفانتازيا لغة  
سينمائية وعندما سأله: لو لم تكن  
مخرجاً ماذا تكون؟ قال: ساحر.  
هو ساحر السينما الذي أرخ



# الخدوي: الإسقاط على التاريخ وإسقاط التاريخ وليد الخشاب

إصرار عبد الغفار عودة على انتاج  
«الخدوي» مثال على ذلك.

## الخدوي والتاريخ

كتب الكثيرون عن التشابه بين  
الخدوي إسماعيل وأئور السادات، من  
حيث الاستدانة من الغرب والوقوف تحت  
سيطرته سياسيا واقتصاديا، بالإضافة  
الى جنون العظمة، التقط فاروق  
جويده هذا الخيط ونسج منه  
مسرحيته «الخدوي». كان كافيا أن

مما يحسب للفنان عبد الغفار  
عودة أنه أعاد الحياة لقطاع الفنون  
الشعبية والاستعراضية وأنه من القلائل  
الموجودين فى مثل منصبه ممن  
يلتزمون بقضايا المجتمع، ولعل يكفيه  
فخرا أن القرار الوحيد الذى أصدره  
وزير الثقافة السابق، الشيخ أحمد  
هيكل، كان إغلاق المسرح المتجول الذى  
كان يديره عودة، والغاء هذا المسرح  
تماما. صحيح أن عودة ينتج مسرحا  
أكثر مما ينتج فنونا شعبية، لكن هذه  
قصة أخرى، ويغفر له أنه لا يشارك فى  
تخريب وخصخصة مسرح الدولة. ولعل



## الخدوى والتقاليد الفنية

تتعدد المنابع الفنية التى ينهل منها عرض الخديوى. على مستوى الإخراج يبرز شكل الكباريه السياسى الذى برع فيه جلال الشرقاوى، ولعل هذا هو الجانب الوحيد الذى تبدو فيه استخدامات الأناكرونيزم مبررة (فى مشهد رجال الأعمال المقنعين) ويبدو فيه إبداع المخرج بصرياً، بالإضافة لاستخدام أكروبات/ بلياتشو. ممثلاً لصندوق النقد. وفيما عدا لباس الجنود زى الأمن المركزى- إشارة لزمناً السادات وإرضاء للرقابة- فقد اقتصر الإخراج تقريباً على ترجمة النص، دون إضافة رؤية بصرية خاصة. حتى ديكور القضبان وإن جاء معبراً عن قهر الشعب، إلا إنه فكرة غير مبتكرة.

ومع ذلك، فلم تكن ترجمة النص دائماً جيدة، فكثيراً ما عاب الحركة تنقلات الممثلين على المسرح بدون داع أو تقدمهم ثم تقهقرهم أثناء الكلام، من باب التنويع، وهذه من أقات المسرح المصرى. لكن الأداء بصفة عامة كان جيداً ولم تشبه الخطابية المعهودة فى مثل هذه المسرحيات، لاسيما الشعرية. اجتمع النص واختيار المخرج على

تدور المسرحية حول إسماعيل لتسقط أحداثها على الفترة الحالية من تاريخنا المعاصر، بسبب التشابه الذى أشرنا إليه. لكن المؤلف، ومن بعده المخرج جلال الشرقاوى، تعتمد تحديد الإشارة الى السادات، لكى لا يصيب الإسقاط خلفه، حيث أن الحكمين يشتركان فى مسألة الديون والفساد، وزد عليهما أن حكم الخلف شهد تدخل موظفين أجنبى فى إدارة أمور مختلف الوزارات، ومنها التعليم والزراعة مثلاً. هكذا أمر فاروق جويده على تأليف مشهد من مظاهرات الخبز، التى لم تحدث فى عهد إسماعيل، وإنما كانت انتفاضة هرابى فى عهد توفيق أقرب اليها، وذلك ليتذكر المشاهد انتفاضة يناير ١٩٧٧، ضد السادات. ومن باب إشاعة جو مد الجسور بين عصرين، عمد المؤلف الى استخدام الأناكر ونيزم، أو الإخلال بالمنطق التاريخى، مثل الإشارة لجيل الشباب (فى القرن ١٩) على أنه جيل «الجيئز».

وتوسع المخرج جلال الشرقاوى فى الأناكر ونيزم وإن دخل ذلك عنده، فى باب تهزيج القطاع الخاص (مثل استخدام وزراء الخديوى وديليسيبس للالات الحاسبية) أو فى باب الكباريه السياسى (مثل استخدام أقمعة أصحاب شركات توظيف الأموال ورؤساء الدول الغربية) أو فى باب الخروج السخيف على النص، من قبل الممثلين (مثل الإشارة لأن مراقبة هـى



طنطنة شعبية، تعطى انطباعا مسطحا بنقد الواقع السياسى وبإثارة الحماسة الوطنية، لكنها فى الواقع تطوع الكباريه السياسى الى أضحل صوره، التغييب بفعل التهليل، كما أنها تغطى فى الوقت نفسه، على العناصر التى يجدر إدانتها فى واقعنا. ويتنمّل ذلك فى موضعين بالعرض:

١- فى مشهدين متوازيين يدخل مجموعة من رجال المال يلبسون أقمعة السعد والريان والشيوخ زايد وجولدا ماثير وريجان وكلينتون إلخ، ليفرقوا البلد فى الديون والرشاوى، ثم يعودون ليشتروا مصر بعد إفلاسها، فيشترون الهرم والنيل. ومغزى المشهد محمود لوطنيته ورفضه بيع الوطن بكل معانى الكلمة. لكن المشهد يسب العرب والغرب وإسرائيل بتسطيح وشوقيئية، وبوضعهم جميعا فى سلة واحدة، ويعتمد على تعاطف يثيره بتملق الشعبية والشوقيئية والتعصب الوطنى المتطرف، لكن يلهينا عن قضايا أكثر حيوية، يسكت النص عنها، وهى أنه جعل الخديوى/ السادات يستدين دون أن يحسب حجم الاقتراض، لأنه رجل عالم بالحضارة لارجل حسابات، ولم تجد مليما يدخل جيب الخديوى/ السادات، وهذا ضحك على الذقون، واستمرار فى عرض كليشيه الملك الصالح الذى تقسده بطانته أو تمارس الفساد فى غفلة منه. ثم إن النص لا يتعرض إطلاقا لمشكلة

التفاوت الطبقي فى المجتمع، الناجمة عن الإنفاق فيما لا يهم إلا فئة محدودة وفيما لا يثرى إلا هذه الفئة، وبوسائل تنمى ثروات أفراد لاثروة الأمة. وهو يعرض الأزمة على أنها من صنع بعض المنحرفين، لا على أنها مسئولية طبقة كاملة تتصور البلد إقطاعيتها ولم تتطور لتفهم معنى الدولة المنفصلة عن الإقطاعية بينما الواقع أن هذه الطبقة باعت الوطن وساهمت فى تركيبه، وعلى رأسها خديويا القرنين ١٩ و٢٠.

٢- على أن أخطر مواضع الديماغوجية فى مسرحية «الخديوى» وأكثرها تملقا للفراش الشعبية هو تقديم جمال الدين الأفغانى كممثل لصوت الشعب الرافض للفساد والمطالب بالإصلاح، بلحية وعبابة، وبقاموس الجماعات المتطرفة، يتحدث عن حماية الإسلام وحدود الله ورفضه لسياسة الخديوى باسم الدين، ثم القبض عليه وسط الجمهور، دلالة على قربيه من الناس، وأنه صوت الشعب، وسط تصفيق المشاهدين، طبعاً، وفى حراسة جنود الأمن المركزى. لماذا اختار المؤلف هذه الشخصية دون غيرها كممثل للشعب؟ ألم يكن فى إمكانه اختيار رمز أكثر استنارة ومدنية، كعرايى أو شريف أو اختراع شخصية علمانية؟ ولم وضع على لسان الأفغانى، الذى يثار اللفظ حول علاقته بالماسونية وبالمخابرات البريطانية، خطاباً يماثل خطاب جماعات الإسلام السياسى



السياسي، والتهيج القومي المتعصب والشعبي، وفكرة الحاكم الصالح/ البطانة الفاسدة ( المنتشرة في مسرح الستينات) أضف إليها مواضع مسرح الستينات عن ولع الخديوى بالنساء وعشقه للإمبراطورة أوجيتي (الليلة العظيمة، سيدتى الجميلة، أنا وهى وسموه، الخ...) وتقاليد البناء التقليدى للمسرحية الشعرية عند شوقي وأبازة (الشخصيات العظيمة، المقدمة فالحبكة والأزمة، والنهاية، تطور الحدث فى خط واحد مبتنام، الخ)

أما الضعف الأساسى فى بناء المسرحية، من نفس منظورها الكلاسيكى، فهو التحول المفاجئ فى شخصية الخديوى، إذ هو زئير نساء فى النصف الأول، وحريص على السلطة لدرجة قتل مستشاره الذى هدده بفضح الفساد، ثم ينقلب بعد ذلك نادما، متحدثا عن أحلامه الحضارية وعشقه لأم هاشم والحسين، أسفا على ما آلت إليه البلاد من إفلاس، ويبكى حتى ينتزع تصفيق الجمهور، وربما عفره.

فى ضوء منطق النظريات الشكلية، التى كان يروج لها رشاد رشدى، يكفى فعل القتل الأحداث الندم والتحول. لكن منطق التاريخ والعقل يهزأ بهذه التبريرات. فالحاكم الديكتاتور، زئير النساء، القاتل، لا يتغير بين يوم وليلة، وإن قال غير ذلك. والواقع أن هذا التحول جزء من مخطط المؤلف لإثارة

المسلة؟ ويزيد المخرج جرعة التعاطف معه بتصوير القبض عليه على يد الأمن المركزى، كان النظام قد أجزم حين قبض على رموز «الجهاد» و«الجماعة الإسلامية». فى سياقنا التاريخى الحالى لا يوجد ليس فى مغزى هذا المشهد، فهو رعاية مجانية للشيخ عمر هيد الرحمن وأضرابه. ومرة أخرى، يضع المؤلف على لسان الأفغانى هجوما فجا على الغرب، بصفة عامة، وبطريقة شوفينية، كان الغرب يورده لنا قسادا دون أن يكون له مستوردون عندنا.

## فن التوازنات السياسية

لقد حاول فاروق جويده أن يرضى الجميع: فاليسار يعجبه مشهد بيع مصر، واليمين يرضيه تمجيد الخديوى، والفاشية الإسلامية يعجبها خطاب الأفغانى، علما بأن الأفغانى الحقيقى كان أكثر «علمانية» من أفغانى المسرحية، والشعبيون يرضيهم صورة الخديوى عاشق السيدة والحسين. لذلك اقتطف الشاعر من بساتين التقاليد المسرحية والفنية أزهارا متعددة، جعلت الرؤية مفككة، رغم أن بناء المسرحية الكلاسيكى محكم للغاية، من حيث الحرفية

سبق وأشارنا التقاليد الكباريه





المشاكل، وهو لايمس الخديوى، الذى هو على أى حال السلف لا الخلف. وفى النهاية، فهو عرض يسمح للبعض أن يشيد بديمقراطية النظام، الذى يسمح لبعض الفنانين (مثل وحيد حامد وأنور عكاشة وعادل إمام) أن ينقدوا (فى حدود، أوسع من حدود غيرهم) لأحبا فى الحرية، بل تدليلا على وجودها. وفى المقابل، فهؤلاء الفنانون يعرفون الخطوط الحمراء التى لا يتعدونها

\* \* \* \*

مازلت أعتقد أن مسرح فاروق جويدة أفضل من شعره وأنه فى تقدم. إلا إن الشعر فى مسرحه قليل- كما فى نظمه- ولا يعدو فى معظم الأحوال أن يكون سجما متثورا. لكن على أى حال، إننى أحمده لمسرح جويدة أنه يلهيه عن نظم الشعر، وهو على كل أفضل من مسرح الجوز واللوز والحمري الجمري وأولادراكولا.

التعاطف مع الخديوى، رغم أنه يبدو وكأنه يوازن التعاطف بتوجيه النقد للخديوى على لسان شخصيات أخرى. إننا لانرى الخديو يسرق، كل جريمته أمامنا أنه زثر نساء خفيف الدم- حتى فى هذا نتعاطف معه، إذ أن تلك فضيلة عند ابن البلد «المدرج». لكننا نراه على مدى نصف ساعة يصف أحلامه بتحفير البلد (بالأوبرا لا بالمصانع، بالقصور لا بالعدالة الاجتماعية) ونراه يبكى ندما، وكذلك ابنته تسامحه بعد أن تهاجمه، فتجد تلك الكفة أرجح من إدانة فى جملتين على لسان سميحة أيوب ونقد عام للفساد والظروف على لسان الأفغانى والفلاحين، دون إشارة صريحة للخديوى نفسه.

يدخل العرض فى النهاية، فى باب الدعاية لديمقراطية النظام- المنقومة- بشدة. فهو يدين ظواهر تعيشها، مثل الفساد ومظاهر بيع الوطن، لكنه لا يوجه إصبعه للمسئول الحقيقى ولا لأصل



# من حرفوش صغير الى أستاذ كبير

السيد أمام

كثيرا من النظريات التى ينقلون عنها  
(أو يحاكونها)

وتتجلى هذه الظاهرة فى مجموعة  
الملاحظات النقدية التى أوردتها الدكتور  
شفيق فى مقالته المنشورة «بآداب  
ونقد»، يناير ١٩٩٤، والتى يتصدى  
فيها، لظاهرة شعر السبعينيات، بالنقد  
والتقويم. ونحب بداءة أن نذكر أننا  
لسنا ضد مناقشة هذه الظاهرة، التى  
تستحق منا بالفعل، الكثير من الدرس  
والفحص والتقويم، أن سلبا أو ايجابا،  
وانما بنصب كلامنا على مجموعة  
القناعات نفسها التى أبداهها الدكتور  
فى مقاله المذكور.

ولنا فى البداية ملاحظة عامة على  
منهج الدكتور، أولا: اطلاقه لمجموعة من

الدكتور ماهر شفيق فريد،  
أستاذ جامعى كبير، ومترجم مرموق،  
أشرف المكتبة العربية بالعديد من  
الترجمات عن اللغة الانجليزية، ودارس  
قد للأدب الانجليزية لا يشق له غبار،  
سوى أن الامر يختلف قليلا، حين  
يتصدى الدكتور للنقد، تلك العملية  
الابداعية، التى توازى فى اهميتها،  
معد كبار النقاد، النصوص الابداعية  
التي ينتجها كبار المبدعين والكتاب،  
وهى العملية التى لاتمت بصلة من  
قريب أو بعيد، بالقدرة على التحصيل  
والفهم والاستذكار (شان بعض كبار  
نقادنا الأكاديميين الذين يحصلون  
كثيرا، ويستظهرون كثيرا، والذين  
تبدو ابداعاتهم النقدية، برغم ذلك، أقل



لمقولاته أو حتى يتصدى لها بالرأى  
والفحص والتفنيذ، وأظهار ماتنطوى  
عليه من تهافت وقصور (أن كان ثمة  
أصلا ماتنطوى عليه من تهافت وقصور)  
مما يخرج بالمناقشة عن إطارها  
الموضوعى ويدرجها فى مقولات أخرى،  
لاتنتهى بالضرورة لعالم المعرفة  
والثقافة بمجال.

يقول الدكتور: «هناك فى تصورى  
حدثان وربما أكثر الأولى ما ادعوه  
بالحادثة الكلاسيكية، ويمثلها -فى الشعر  
الانجليزى- وب. بيتس، وت. س. اليوت،  
وا. ز. رابوندى، فهؤلاء الرجال ثوريون فى  
الشكل، محافظون فى المضمون. انهم  
يستخدمون أكثر الأدوات التقنية جراءة،  
ولكن فكرهم السياسى والاجتماعى،  
يعمىدون أن يكون ثوريا. هذه هى  
الحادثة التى أنا من أنصارها، وهى -  
بمعنى من المعانى- أقرب الى الكلاسيكية  
القديمة التى كانت ثمرة عقائد راسخة،  
ومجتمع ثابت ثباتا نسبيا، أى أن  
الدكتور، من أنصار لون بعينه من  
الحادثة، وهى الحادثة الكلاسيكية،  
مزاوجا بذلك بين لفظتين لاتجتمعا أو  
لايمكن لهما أن تجتمعا: الحادثة،  
والكلاسيكية. كيف يمكن أن تكون  
حدثين وكلاسيكيين فى ذات الوقت،  
متمردين وخاضعين، ثوريين ورععيين،  
نؤمن بطولية الزمن، واستدارته،  
بنتيشه وبودلير ومالارميه، وببيكيت  
وسان جون بيرس، ولا ركن ويوب وأبو  
الليبتيز، لاغانيين، وغائيين، معذبين

الاحكام العامة، التى اتخذت عنده، شكل  
الثابت أو المطلقات (وان كانت الظاهرة  
التي يتناولها، تنطلق من مبدأ عام،  
مفاده أن الحقيقة نسبية فى كل الأحوال،  
وأنها تنبذ الثوابت والاويد، والمطلقات،  
والانضواء تحت مقولات جاهزة أو  
سائدة، كما تستعصى على التشكل، أو  
القولية، أو النمذجة، والا فمعنى  
كونها حداثية؟) ثانيا: تناول الظاهرة  
الشعرية لشعراء السبعينيات، بمعايير  
ليست مستمدة من تقاليدها الخاصة،  
وانما بمعايير تم استقاؤها من لون آخر  
من ألوان الشعرية (عبد الصبور  
وهجازى)، تجاوزتها هذه الحركة التى  
تمارس ابتداعاتها طبقا لرؤية مختلفة  
للوجود والكون، وطبيعة الشعر، تبدو  
معها هذه الشعرية، مقبولة ومبرره  
(لايمكن لذا مثلا أن نطبق مفاهيم  
أرسطو فى المحاكاة والتطهير على  
نصوص رامبو، وفاليرى وبودلير ومالا  
رميه، إذ أن مثل هذه المقاربات، سوف  
تبدو مبثا لاطائل من ورائه، ولن تفلح  
أبدا فى اقتناص الروح الشعرية أو  
الابداعية التى تنطوى عليها نصوص  
هؤلاء، وكذا ما جاءت هذه النصوص من  
جدة، تتألب بالضرورة، أن لم تقطع مع  
انساق الثقافة السائدة، والمعايير  
المتعالية التى جاءت هذه النصوص لى  
تفجرها من داخلها)... ثالثا: أن الاستاذ  
الدكتور، وبعمال شديد جدا، قام بنفى  
واحد من خصومه وتصفيته (الاستاذ  
عبد الرحمن أبو عوف) دون أن يتعرض



حالة الحداثة، كيف تتفق هذه المفاهيم المتعارضة أو المتناقضة وفي أى الاشكال يمكن لها أن تتبدى (قارن راسين ببيكت، أو حتى شكسبير بها رولد بنتر أو ألبى ويونسكو) أما مشكلة ت. س. اليوت، فتكمن فى شراحه وناقديه، الذين خلطوا عمدا بين وجوده التجريبي، ووجوده الشعري، بين موقعه الايدولوجى خارج النص، وموقفه الابداعى داخل النص، بحيث انصب اهتمامهم على العثور على هذا فى ذاك، باعتبار أن النص الشعري، تعبيري عن الشاعر الذى كتبه، وهى بقايا نظريات عافيه، كانت تنظر الى النص الادبى بوصفه امتدادا لكاتبه. وهو الامر الذى تدحضه نظريات الابداع الحديثة، التى ترى فى النص وجودا ذاتيا مستقلا، يمكن أن ينفتح على تاريخه ومجتمعه وثقافته، وأما ليس انعكاسا لهذه البنى بحال من الاحوال، لقد كتب المؤلف الحديث عن كفالاته لما يكتبه . لقد انتقلت ملكية النص، من حيز المؤلف الى قارئه الذى يقوم بانتاجه، وليس نسخه، فى كل مرة يقرأه. أما كون اليوت مسيحي كاثوليكي محافظ، أو كون باوند فاشستى عدوى، فهذا مكانه محكمة التاريخ فقط، لامحكمة الفن والادب.

ثانيا: يفرق الدكتور بين نوعين من الغموض، يسميهما غموض «شفيف» (هذا الغموض الذى كان يتسم به شعر الستينيات) وغموض «صفيق»

حتى العصاب، ومتماسكين ومطمئنين.. ويزيدنا الدكتور ايضا، فيمثل لهذا النوع من الحداثة، باثنين من كبار الشعراء الذين كتبوا بالإنجليزية: تى. اس. اليوت، وإزرا باوند، اللذين يقول عنهما بأنهما «ثوريان فى الشكل محافظان فى المضمون» (رؤية ثنائية للكون!) وكان العملية الابداعية، ليست كلا واحدا، يفدو فيه المضمون شكلا، والشكل مضمونا، وهو فصل تعسفى لا يمكن أن يتم الا على صعيد الذهن ذاته. ذلك أن العملية الابداعية كل واحد، شكل ومضمون معا، وجهاتها هما الدال والمدلول، وهما معا، فى جدل دائم مستمر، احدهما مع الآخر، يتبادلان التأثير والتأثير ولا يمكن فصلهما أبدا، وهما معا، فى حالة جدل مستمر مع الواقع من حولهما، بحيث لا بد لاحدهما أن ينعكس فى الآخر بالضرورة. ومن هنا لا يجوز أن نتحدث عن مضمون ثورى وشكل رجعى، أو شكل ثورى ومضمون رجعى معا، عن شكل مفكك ورؤية متماسكة، أو رؤية مفككة وشكل متماسك، وهكذا.. لقد كانت الاداب الكلاسيكية تعكس رؤية دائرية للزمان والتاريخ والكون، تختلف تماما عن الرؤية الحداثية لمثل هذه الافكار والمفاهيم (مفاهيم الاتساق والانسجام والتماثل والتناسب والعلية، فى حالة الكلاسيكية والتشظى والتفكك، واللاسببية، والقطيعة والتصادم فى



لا يرى المتلقى شيئاً بعده، أى بين لغة  
تزاوج بين الأحياء والتقرير، ولغة تعدد  
بالأحياء فقط، يغدو فيها الدال لاثبا  
على نفسه، ملتفتاً إلى ذاته، شعرية ترى  
فى الشعر رسالة وفى الدوال وسائط أو  
حوامل للفكرة، برغم بعدها الجمالى،  
حيث لا يشغلنا الدال ذاته، وإنما الفكرة  
أو المضمون الذى يتخفى وراءه بالمثل،  
وشعرية تركز على الدال ذاته، فى  
علاقته بغيره من الدوال التى تجمعها  
بها شبكة العلاقات النصية تمنحها  
بالأخير دلالتها ومعناها المتعددين  
بتعدد قرائنها.. هكذا كان الدال يشف  
عند عبد الصبور، وحجازى، ويعتم أو  
ينبهم عند طلب وسلام أو حلمى سالم.  
(أن ما يشغلنا فى لوح الزجاج، ليس  
بالضبط ما يشف عنه، وإنما الخراف  
المنقوشة عليه هو ذاته) شعرية ترى فى  
الشاعر صوتاً للجماعة (شاعر القبيلة  
القديم، الذى كان يضطلع بدور النبى،  
أو الرأى، أو المعلم والحكيم معاً)،  
وشعرية تقوم على اكتناه الذات  
الفردية، وكشف غوامضها السرية  
وابهاماتها الداخلية الخصوصية فى  
تشابكها وتعقدها فى أن واحد معاً. لم  
يعد الخارج هو المركز، بل الداخل  
بتقلباته العنيفة، وأسراره الدفينة،  
ورغباته المكبوتة والغائرة، فى الشعرية  
الأولى، كان المتلقى مجرد مستهلك  
للنص، يعيد انتاجه على الشاكلة التى  
كتبه بها صاحبه (المؤلف فى هذه  
الحالة)، وفى اللون الآخر من الشعرية،

هذا القارئ فاعلاً ومنتجاً (المقروء-  
المكتوب/ نص المتعة ونص النقشة) أنه  
يعيد كتابته... فى الشعرية الأولى،  
يغدو المؤلف صاحب الحقيقة وحده، وفى  
النوع الثانى تغدو الحقيقة نسبية  
ومتعددة بتعدد القراء أنفسهم، بل  
وبتعدد القراءات ذاتها. تلکما شعريتان  
متمايزتان لهما منطلقات متغايرة، وقد  
يبهرنا هذا اللون من الشعرية أو ذاك،  
هذا أمر متروك لذائقة الناقد الشعرية،  
وموقعه الأيدولوجى، وقناعاته الفكرية  
أو المذهبية، والطريقة التى يرى بها  
الكون والتاريخ والعالم.. أما أن نحكم  
بمعايير متعالية على نص من النصوص،  
ونفسر نصاً ماعلى الدخول أو الانخراط  
تحت مقولات يمكن أن تندرج تحتها  
نصوص أخرى، فهذا هو الخطأ بعينه (أن  
كيف نطبق مثلاً المعايير التى كان  
يطبقها الناقد العربى القديم على طرفه  
وأبو تمام وجريز، على نصوص حجازى  
وعبد الصبور أو أمل دنقل مثلاً؟)

ثم يستشهد الدكتور فى مقاله  
«بمقطع» من قصيدة للشاعر أحمد طه-  
مهما يكن رأينا فيه- لينسف مقولات  
شعر الحداثة السبعينى من أساسها،  
معلقاً «هذه آبيات غير قابلة للفهم..  
وهنا يكمن مازق الدكتور، وليس  
مازق أحمد طه نفسه: أن يقارب النص  
الشعرى طبقاً لمبدأ «الفهم» أو  
«الشرح». أى أنه ينطلق فى مقابته  
للنص طبقاً لمبدأ أعم، وهو مبدأ  
المفهومية، أو المعقولية intelligibility،



الاندماج فى وحدة أكبر منها».

ان «الشرح» أو «الفهم» يمكن أن يندرجا تحت شعريات أخرى، ترى فى الأعمال الادبية محاكاة، أو تمثيلا لواقع يقع خارجها، تربطها به أسباب منطقية (أعمال جورج أو رول مثلا، أو لا زكن أو بلزاك)، ولا يمكن أن تتساق مع نصوص لاتحاكى سوى نفسها، ثم أن الفهم والتفسير، يمكن لهما أن يصبحا اليقين نستعين بهما على استجلاء غوامض النصوص الفلسفية التى تنطوى بالضرورة على انساق فكرية أو ذهنية يمكن شرحها أو استجلاؤها (وهكذا يتعدد شراح أرسطو، أو ابن رشد، أو سارتر وكانت).. (ما الذى كان يقصده أرسطو بمصطلح «المحاكاة» بالضبط، وما هو مفهومه الحقيقى للوحدات الثلاث، وماهى المعانى الحقيقية التى كان يقصدها سارتر بمصطلح «الكينونة» أو العدم والوجود لذاته والوجود بذاته، وهكذا) وهو الأمر الذى يمكن تطبيقه أيضا على نصوص لاتساوى الا نفسها، لأنها كانت مشغولة أصلا بتقليد العالم الخارجى أو تمثيله داخلها (هكذا يمكن تطبيقه على طرفة أو جزير أو قصيدة ابر الهول لشوقي).. وتكون مهمة الناقد فى مثل هذه الحالة استخلاص الفكرة خلف نوالها، حيث تصبح العملية النقدية عملية حسابية بحتة، تعتمد على براعة الناقد فى رد القصيدة الى أصلها، الذى هو الواقع الخارجى الذى تصدت لثقله أو محاكاته، أو التمثيل له

الذى يفترض علاقة سببية بين مكونات النص الشعرى من ناحية، وبينها وبين الخارج التجريبي المتعين من ناحية أخرى، أى علاقة المجاورة السببية أو المكانية أو الزمنية: النص بوصفه كناية، وليس بوصفه مجازا أو استعارة أو تخييلا خالصا، حيث تفتقى مثل هذه المجاورات. و«الشرح» الذى يعنى البحث عن الأسباب والعلل المنطقية التى تجلو العلاقات التى تحكم مكونات النص من جهة، وبينه وبين خارجه من جهة أخرى، كيف تطبق مفهومها مثل هذا على أعمال بيكاسو مثلا، أو مارك شاغال، أو أحدى سيمفونيات بيتهوفن أو باخ أو موتسارت، أو كيف تجلو مثل هذه المقاربة الرسوم الموجودة على السجادة، أو منحوتات هنرى مور، أو الزخارف المنقوشة على فائز اغريقية نحتفظ بها فى متحف اللوفر!! كيف يتم تطبيق مثل هذه المبادئ على أعمال روب جرييه، وميشيل بوتور أو بيكيت أو رامبو وبودلير.. لقد استبدلت البلاغة الحديثة مبادئ المعقولة، بمفاهيم البنية أو العلاقة حيث يستعصى تحديد معنى أية ظاهرة بمعزل عن بقية الظواهر المتدرجة تحت نفس النسق أو النظام، فى تشابهاها أو اختلافها مع بقية عناصر هذا النسق، وليس بوصفها ظواهر فردية، تنطوى فى حد ذاتها على جوهر فردية منحها هويتها أو معناها المطلقين، أن «معنى أية وحدة كما يقول بنفنيست، يكمن فى قدرتها على



داخل عالمها، بين الفن بوصفه محاكاة، والفن بوصفه ابداعا ولعبا. (جرب أن تقرأ أحمد طه ثانية في ضوء هذا المبدأ، وسوف تكتشف، أنها قصيدة جيدة، وليست رثة بحال من الأحوال!).  
ثالثا: لكي يزيدنا الدكتور ايضاها بمتهجه، هانه يورد الابيات التالية لعبد الصبور:

هل ماء النهر هو النهر؟

سقراط محق حين تخرج كأس الموت

وماثر

البيت يحس دعاء الاهل اذا ما اودع

في القبر

المرأة فخ منصوب واحفظ واعظي

أن جئت لديها

لاتأمنها حتى لو جعلت فرش منامك

نهديا أو فخذيا.

مستعينا بشهادة للدكتور لويس

موض، مفادها أن «البيت الاول» يطرح

اخطر سؤال في تاريخ الفلسفة (يعنى

سبب عظمه البيت الشعري، المقتطع من

سياقة طبعها، هو مجرد اشارته لاخطر

اسئلة الفلسفة) هنا لايمكن المعيار في

الحكم على الشعر، بما هو كيفية مخالفة

في القول، بل لجرد اشارته لاسئلة

الوجود أو طبيعة المعرفة أو العدم،

وعليه تغدو كل كتابات هايدجر،

وميرلو بونتي، وديكارت، وسقراط،

شعرا خالصا، تعلق في قيمتها على بيت

عبد الصبور، وجميع ماكتب حجازي

ولوركا وعفيفي والسياب، ذلك أنها

تطرح بالتأكيد، أسئلة عن الوجود

الانسانى والميتافيزيقا، أعمق بكثير من الاسئلة التى يطرحها عبد الصبور أو حجازي أو عفيفي !! أما السؤال العبقري الذى طرحه عبد الصبور، فهو: (هل ماء النهر هو النهر؟) أو بمعنى آخر، هل المظهر هو الحقيقة، أم أنهما أمران مختلفان؟ وبمقدورنا مثلا أن نطرح نفس السؤال فنقول: هل كاتب هذه السطور هو كاتب هذه السطور، أو هل جدران الحجر هي الحجرة؟ أو هل ضوء النجم هو النجم؟ وهكذا، مئات، بل آلاف الاسئلة أو التساؤلات المشابهة التى تبحث في مشكلة المظهر والجوهر وعليه تصبح هذه التساؤلات، متعادلة في قيمتها وأهميتها، مع بيت عبد الصبور نفسه. فما الذى يفرق في هذه الحالة اذن، بين قول شعري، قول نثري، خطاب في الفلسفة، وخطاب في الشعر؟ ويخفيف «هل النهر هو هذا الماء الذى تتفرق موجاته أمامي، وأسمع خريره، وأمس ذراته من الهيدروجين والاكسجين في جالتهما السائلة، أم أن له جوهر آخر خبيثا لاتدركه الحواس؟» وهو كلام يمكن أن ينطبق بسهولة على أية ظاهرة من ظواهر الوجود، لها حقيقة ظاهرة، وجوهر باطنا لاتدركه الحواس (جبل المقطم مثلا، أو بركان فيزون، أو غابة بولونيا)، ما الذى يجعل من عبارة عبد الصبور قولاً ينتمى الى عالم الشعر، ويجعل من عبارة مشابهة عن الغابة أو الزلزال كلاما يندرج في باب الحقائق



العلمية أو التأملات الفلسفية على  
أكثر تقدير ١٩

أما سبب براعة البيت الثاني فهي  
الاهابة بواقعة تاريخية معروفة، وهي  
شرب سقراط- مختاراً- سم الشيكران،  
كما وصفه أفلاطون في محاوره الدفاع  
فاذا استبدلنا هذا البيت ببيت يهيب  
بالواقعة التاريخية لشئ طومان باي،  
والتمثيل بجنته على باب زويله، هل  
يفقد هذا البيت مدحها لمجرد اهابة  
بتلك الحادثة التاريخية المشهورة ١٩..  
اذن لقد مؤلف ابن اياس، أعظم وأضخم  
انجاز شعري في تاريخ البشرية كلها،  
ولقد الجبرتي أعظم شعراء العالم دون  
نزاع ١٩

أما سبب روعة البيت الثالث، فهو  
أنه «ينقل مرجعه الاشاري الى المعتقدات  
الدينية، الشعبية وعالم الخرافة  
الفولكلوري». وهنا، ننصح الشعراء  
جميعاً، حتى يبلغوا شأ عبيد الصبور،  
ويطاولون سماء الشاهقة، أن يكسوا  
نصوصهم بإشارات من قصص الشاطر  
حسن، والسفيرة عزيزة، وغزوة بدر،  
وصلح الصديبية، ورؤيا يوحنا،  
ومغامرات، عوليس، وهكذا، مادام  
المعيار هو مجرد «نقل المرجع الاشاري.  
الى المعتقدات الدينية، والشعبية،  
وعالم الخرافة الاسطوري» أما كيف  
تصبح هذه الاشارات جميعاً جزءاً من  
بنية الشعر، وكيف يتم تحويلها عبر  
كيمياء اللغة الى مكون آخر يذوب في

نسيج بنية شعرية، فاقدًا خواصه الاولى  
بكل تأكيد، فهذا مالا يهمننا أبداً.

أما البيت الرابع فهو «أشبه بمحاكاة  
ساخرة لنصائح الوعاظ وتحذيراتهم من  
كيد النساء.. أي أن أية مشابهة أو  
محاكاة لهذه النصائح، تغدو شعراً رائعاً  
لايموت مع الزمان. نقول المحاكاة، مجرد  
المحاكاة ويفقد أي تحذير من كيد النساء  
أو كيد الرجال، فالامر سيان، (ياماً منه  
للرجال، ياماً منه للنساء في الغربال)  
شعراً عظيماً وأبداعاً رائعاً.

وأخيراً، يقول الدكتور «لقد علمنا  
أزرباً وند واليوت أن ننظر الى الادب  
العالمي على أنه... وهنا تكمن المشكلة  
برمتها في لفظة «علمنا» هذه أي اننا  
اسبرى ماتعلمناه، وليس ماأبذعناه، أن  
خرقناه أو اخضعناه، وكان تعليمات  
باوند مطلقاً ثابتة، تعلو على الزمان  
والتاريخ والانسان ويكون علينا، ليس  
الا أن نستظهر ماقاله فلان، أو نردد  
كالبيغاوات ماأفتى به علان، اطفالاً  
مؤدبين، نثرب اللبن في الصباح، نتكلم  
ولانكذب، ونفكر بالطريقة التي فكر لنا  
بها باوند، او اليوت أو الشافعي،  
والجرجاني والغزالي وابن مسكويه،  
وهكذا، وهكذا، تدور في مدارات  
المنقولات والمنسوخات، والمنقوشات،  
والمقتبسات والفتاوى الجاهزة،  
والاجتماعات السالفة، والاجتماعات  
الدراسية، وهكذا، وهكذا... وعلى  
الدنيا.. السلام.



---

# بلند الحيدرى فى القاهرة الحارس المتعب بين الشعر والحفر حوار: نبيل فرج

---

تشكيلى، نظم متحف الفن المصرى الحديث بالجزيرة أمسية لبلند الحيدرى لالقاء مختارات من أشعاره التى يكتبها بريشة المصور، أو ازميل المثال. وفى القاعة الرئيسية للمتحف، التى تعرض من ترينالى الحفر الأول أعمال الفنان العالمى خوان ميرو، جلس عدد ضئيل جدا من المثقفين والفنانين والنقاد، يمكن ذكرهم بالاسم، ليس بينهم أحد من الصحافة أو من الشعراء، يستمعون الى شاعر على مشارف السبعين، فرضت عليه الغربة عن الوطن فرضا، حتى فقد هويته الشخصية،

بدعوة من ترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك (الحفر)، الذى أقامه المركز القومى للفنون التشكيلية، اشترك الشاعر العراقى بلند الحيدرى فى الندوة الدولية الموازية للترينالى، التى عقدت فى المركز القومى للبحوث بالدقى، فيما بين ١١-١٢ يناير الماضى، عن «فن الجرافيك خلال القرن العشرين وأفاق المستقبل»، وقدم فيها بلند بحثا عنوانه «الجرافيك العراقى البدء والوقوف عند العزائى». ولأن شهرة بلند الحيدرى كشاعر من رواد الشعر الحر تفوق شهرته كناقد



ولكنه لم يفقد القدرة على البحث عن «نجر براق» يضيئ عالمنا، وعن «معنى أبعد من شكل الحرف» ، يتألق بالوعى الحاد بالعصر ويفيض بالحس الانساني المرهف.

ولو كانت في بلادنا حياة ثقافية كما ينبغي أن تكون، لقدم الحيدري في صفحات وأخبار الأدب والثقافة وفي الاذاعة والتلفزيون، كوجه من الوجوه المنفية للأبداع العربي، ولأقيمت له الامسيات الشعرية في الأوبرا ومسارح الدولة والجامعات وحلقات المثقفين، تقديرًا لعطاء شعري رفيع المستوى، غنى بالرموز والدلالات، له خصوصيته في أدراك جماليات التقنيات الحديثة، يعبر من خلالها عما يزخر به هذا المقطع من زمننا وواقعنا من توتر وخيبات ومفارقات وتناقضات وقلب الاوهام ووحشة، تقرأ بعده كبير من اللغات الأجنبية وفي مقدمتها بلاشك دواوينه «أغاني المدينة الميتة» (١٩٥٩)، «خطوات في الغربية» (١٩٦٥)، «أغاني الحارس المتعب» (١٩٧٣).

ولكن بلند الحيدري جاء الى القاهرة، عاصمة الثقافة العربية، وغادرها بعد أسبوع أو عشرة أيام، دون أن يعلم به أحد.

واللقاء التالي أجريته مع بلند الحيدري قبل عودته الى لندن، للتعريف ببعض مفاهيمه النظرية التي تتناثر في كتاباته النظرية، وتوجه انتاجه الشعري:

؟.....

« في دراسة القيتها في مدينة العين بالامارات، في ندوة اقامتها هيئة الاحمر حول المعبار العربي، تناولت العلاقة بين بيت الشعر وبيت السكن، بدءا بالمفردات التي تربط ما بين البيت كالكوتد، والمروض الماخوذ من عارضة الدار أو الخيمة، وهو الذي يشد أيضا بيت الشعر.

وكما يقوم بيت الشعر على ششرين، الصدر والمجز ، يكون شكل البيت في السكن.

ونجد الطابع الصحراوي في التسطيح الكامل لبيت الشعر الذي ينتهي به المعنى، بخلاف الشعر الأوربي الذي يبنى حلزونيا متصاعدا.

ولما كانت الصحراء مساحة متكررة على مسافات شاسعة ورتيبة، شكلت هذه الرقابة رقابة القصيدة العربية القائمة على ايقاعية معينة ومتكررة. وهذه الدراسة مثبتة في كتاب «زمن لكل الأزمنة» المختص بالشئون التشكيلية.

؟.....

« طالما أن المتنبي يعيش معنا الى يومنا هذا، كما يعيش شيكسبير ورمبرانت، فانه يعد معاصرا.

وأنا أمارس كتابة القصيدة الكلاسيكية جنبا الى جنب ممارسة كتابة القصيدة الحرة. وليس من التناقض عندي أن تتزيا الصورة العصرية، المعبرة عن الحقائق الخالدة في



هيجل عن الانسان فى الذات، والانسان  
فى الموضوع، والانسان فى المطلق. وقد  
جاء ظاهر هذه القصيدة معايشة حميمة  
لأشياء واقعية.

؟.....

\* \* \* أولا: اعتمد فى أشعارى على  
اللغة البسيطة التى تفتح فى ذهن  
المتلقى كوى لاسترجاعات وتداعيات  
ذهنية. فلو خير لى أن أستعمل كلمة  
مدية أو كلمة سكين، لفصلت الثانية لما  
تحصل من إحياءات وصور الى ذهن  
المتلقى، لأنه يعايش هذه الكلمة دون  
الأولى.

ثانيا. أن يكون للقصيدة- وكما قال  
أرسطو فى كل عمل- أول ووسط  
ونهاية، بحيث تتطور ويتطور انفعال  
القارئ بها خلال هذا البناء الهرمى،  
سواء بدأت من البداية أو بدأت من  
النهاية، بينما أجد أن الكثير من  
شعرائنا يوزعون تجربة القصيدة على  
صور عديدة، كل منها تنفى الأخرى،  
بحيث يظل انفعال القارئ لها مشتتا!

ثالثا: أن ترتفع الإيقامية وترتبط  
الموسيقى بكل حالة من حالات تطور  
المضمون عبر النقاط الثلاث التى تمر  
بها القصيدة بالنسبة لى.

؟.....

\* \* \* اننى على ثقة أن كل الشعراء  
والفنانين الكبار اعتمدوا الصنعة  
لأخفاء الصنعة. فالوحى ليس بأكثر من  
ثلاثين بالمائة فى العمل الإبداعى. أما  
الباقى فصنعة.

النفس الانسانية، بؤى كلاسيكى، فهذا  
هو الذى أبقى المتنبنى خالدا الى اليوم،  
وأبقى أرسطو، والفكر الفلسفى منذ  
اليونان:

ولكن المضمون الجديد يفرحن شكلا

جديدا

؟.....

\* \* \* يمكن أن نقول اننا نعيش فى  
واقعا عسورا متعددة: منها ماتوارثناه  
كأبرا عن كابر وعلينا أن نأخذ فى  
الاعتبار دائما امكانية تطوير موسيقى  
قصيدتنا الحديثة، من خلال الموسيقى  
الشعرية القديمة وقد سبق للفارابى  
وابن رشد وغيرهما. أن أخذنا على  
موسيقى الشجر العربى رتابة الإيقاع،  
واعتبراه نقصا فى القصيدة العربية  
بالمقارنة بالقصيدة الاغريقية التى كان  
لكل مضمون فيها خصوصية إيقامية.  
فتمة إيقامية خاصة للمراثى، وإيقاعية  
أخرى للوصف، وثالثة للمدح، تستجيب  
لمتطلبات المضمون.

؟.....

\* \* \* أنا مؤمن بما قاله فرويد من أن  
العملية الإبداعية حلم يقظة متبادل بين  
المبدع والمتلقى الذى يكمن فى ذهنه  
ساعة قيامة بالعملية الإبداعية. فإذا  
كان الأمر يتعلق بحب امرأة فأننا انطلق  
من هذا الهاجس. وإذا كان الموضوع  
يتعلق بوطن فأننا أنطلق من هذا  
الهاجس. ولكن يوم كتبت «حوار الأبعاد  
الثلاث» كان فى ذهنى الرجل الذى  
يستوعب العمق الفلسفى لما قاله هيجل





؟.....

•• يقوم تكويني الثقافي على شيئين  
مررت نفسي عليهما وهما:  
قوة الملاحظة.  
وحسن الاستنتاج

وبفضل ممارسة لعبة الشطرنج التي  
تجعلك تحاول أن تستقري خطة خصمك  
الخفية في اللعبة، قوى في شعري  
الجانب النفسي، أو رؤية الحدث في  
النفس.

؟.....

•• قراءاتي كلها انتقائية، لا علاقة  
لها بالمدارس بل في شكل من الأشكال.  
في عمر السادسة عشرة ثرت على  
قصر العائلة وحياتها، وشردت في  
شوارع بغداد. وبرشوة مالية صغيرة الى  
بواب المكتبة العامة، كنت أدخل المكتبة  
بعد أن تكون قد أغلقت أبوابها في وجه  
زائريها، أي من الساعة مساء الى ساعة

مبكرة من الصباح، أعيش فيها مع  
الكتب ساعات وساعات، بحسب جدول  
وضعت في دفترتي، يبدأ بالقراءة في  
الفلسفة، ثم انتقلت الى فروع أخرى من  
القراءات، واستمرت لما هو أكثر من  
سنتين.

وفي هذه الفترة أيضا تعمقت  
علاقتي بالفنان الكبير جواد سليم  
المتعدد المواهب والقراءات، واتسعت  
لقاءاتنا الى حدود آخرين من مهندسين  
مبدعين وموسيقيين كانوا يحاولون  
جميعا ايجاد عمق الصلة ما بين التراث  
والمعاصرة، وهو ما انعكس في أعمال  
جواد سليم في بغدادياته التصويرية  
التي استلهم فيها الواسطي ومدرسة  
بغداد في القرن الثالث عشر بروية  
عصرية، وهو ما حدث بالنسبة للشعر،  
حين استخدمنا الشكلية الأوروبية مع  
الابقاء على التفاعيل الخيلية.



---

## نبض الشارع الثقافى

---

شعار «الضلمة الاسلامية» الذى أطلقه فى كافة الندوات التى شارك فيها، وقد ساءموا جميعا فى حشو الأدمغة المستكينة والمقلوبة على أمورها بأحاديث الإذعان للرخاء المرتقب، وإعلان الاستسلام للصهيونية، والرضا بقبول «إسرائيل» عضوا فعلا فى الجسد العربى المريض.

والمؤكد أن اختيار عنوان «نحو شرق أوسط جديد» الذى تم تعديله ليصبح «مستقبل المنطقة فى ظل المتغيرات الغربية والعالمية» وماتفرع عنه من عناوين أخرى، جاء استخدامه على حد تعبير عبد الوهاب

معرض القاهرة السادس والعشرون للكتاب

### أحلام الجياع

استطاع معرض القاهرة الدولى السادس والعشرون للكتاب، أن يمهّد الطريق جيدا لمفهوم الشرق-أوسطية، بأسواقها وأحاديثها وفلسفتها القادمة، بدعوة أقطاب هذا المفهوم وأنصاره من أقصى اليمين، إلى أقصى اليسار، بدءا من الكاتب «إميل حبيبي» مرورا بالمؤرخ «عبد العظيم رمضان» ونهاية بالكاتب «عبد الستار الطويلة» صاحب



المسيري- كشفرة لتعميد الإنعمان  
وقبول الأمر الواقع، خاصة إننا  
لاندرك- كما يذاع دائماً- أبعاد القضية  
الفلسطينية أكثر من أصحابها!

كادر علوي

الرؤية الشاملة لمعرض الكتاب هذا  
العام، توضح أن عدد الدول العربية  
والأجنبية المشاركة، بلغ (٧٢) دولة، من  
خلال (٢١٧٥) ناشر، عرضوا (٥٥) مليون  
كتاب، وتصدر كتاب السلاح والسياسة،  
للكاتب محمد حسنين هيكل قائمة  
المبيعات، رغم ارتفاع سعره، وتلاه كتاب  
«تجديد الفكر القومي» للدكتور  
مصطفى الفقى، إلى جانب جراحة دار  
سينا للنشر فى إعادة نشر كتابين  
مصادر من قبل الأزهر الشريف،  
وهما كتاب «مقدمة فى فقه اللغة  
العربية» للدكتور لويس عوض، وكتاب  
«تاريخ الإلحاد فى الإسلام» للدكتور عبد  
الرحمن بدوى. كما استطاعت دار  
رياض الريس أن تمرر عدداً من الكتب  
المصادرة مثل «ذهنية التحريم» لجلال  
العظم، وأعداداً من مجلة «الناقد»  
المحرمة من دخول مصر.

ويعمداً عن رواج الفشار  
والهامبورجر والمربطات، شهد المعرض  
كساداً فى المبيعات والتعاقدات،  
وفتورا فى الإقبال الجماهيرى، الذى  
اعتاده طوال السنوات الماضية، وربما  
يرجع السبب فى الارتفاع الجنونى فى  
الأسعار الذى أصاب الكتب المصرية  
وعربية وأجنبية على السواء، وكذلك

عدم الجدوى فى اكتشاف أى جديد،  
يحفز الدمع ويبشر بمستقبل أفضل.

وعلى الرغم من جور الندوات على  
بعضها البعض، وعدم التزام بعض  
المشاركين- المصريين والعرب رغم دعوتهم  
ووجودهم فى الفنادق- بالمضور إلا أن  
الشكوى الرئيسية كانت من الشعراء  
الذين لم يعلموا بموعد أمسياتهم  
الشعرية، مما أدى إلى اعتذار عدد كبير  
منهم، ولم يجد المنظمون حلاً لهذه  
الشكوى، إلا بإعفاء الشاعر «محمد أبو  
دومة» من إدارة الشعر وأمسياته،  
وإسنادها إلى الشاعر الإذاعى «جمال  
الشاعر» الذى وقع بدوره فى براثن  
الشكوى ذاتها، ولم يجد لها حلاً.

وإذا كانت ندوات «المقهى الثقافى»  
قد تعارضت مواعيدها، مع ندوات  
القاعة الرئيسية، إلا أن حيوية «إبراهيم  
عبد المجيد ومحمد الفيل» و«حسن  
سرور» جذبت الانتباه إلى أهمية ما  
طرح تحت خيمة المقهى، وكانت ندوة  
مناقشة «هوامش على دفتر التنوير»  
للدكتور جابر عصفور. من أهم وأتجع  
الندوات التى أقامها المقهى الثقافى هذا  
العام، لثراء المناقشين وحيوية  
المشاركين.

أما سراى المرأة التى استحدثت  
برنامجها هذا العام، للتأكيد على  
حضور نصف المجتمع، وإتاحة الفرصة  
للإبداع النسائى فى التواجد والتعبير،  
فإن المكان الذى اختير لإقامة هذه  
السراى يتسلف أى أهداف نبيلة من



## صلاحية الحب القاسى القديم للإهلاك

النزاع الذى دارت وقائعه على صفحات «أخبار الأدب» بين الطرف الفلسطينى سميح القاسم، والطرف المصرى رفعت سلام ثم أحمد الشهاوى، هو مجرد نزاع على طريقة:

-أنا عالمى، وكبير!

- أنا عالمى أكثر منك، وأكبر!

لكن، وفى الحال، استدعيت القضية الفلسطينية الى ساحة النزاع كخلفية تاريخية حافلة يمكن شد وثاق الشعراء الفلسطينين إليها عند اللزوم، وقد سبق لطائفة من السياسيين الديماجوجيين فى ظروف مشابهة إلقاء اللوم والتبعات الباهظة على كاهل القضية الفلسطينية باعتبارها السبب المباشر لشقاء مصر لانشغالها بغير قضاياها، وكان من الطبيعى أن يزامن ذلك خيخ مشاعر تتدرج من الندم والتنصل والسخط إلى الشحن العدائى، وكان هذا هو بعض الغبار الذى أثير فى المناسبات الرسمية لإخراج المسألة الفلسطينية من جدول الوطنية المصرية، ومسئها من قضية مركزية إلى مجرد اهتمام سياسى عادى ذى تعاطف من الدرجات الثانوية.

وكذلك فى «المساجلة الادبية» تم التلميح فالتصريح بأن الشعراء

ورائه إذ وضعه المنظمون فى مكان بعيد، أطلق عليه منقلى المرأة، كثيرا ما اعتذرت المشاركات فى ندواته، لبعده عن العمران، الانسانى، ويثبت بحق- مكانة المرأة وإبداعها فى نظر المنظمين، وكان الأولى الاكتفاء بالبرنامج الرئيسى للندوات، مع إدراج القضايا النسائية ضمن فعاليات دون الفصل التعسفى بين هموم المرأة وهموم المنطقة.

أما المستحدث الآخر، فهو سرأى الندوات المتخصصة التى لم يسمع أحد عنها شيئا، إلا فى الاسبوع الثانى للمعرض، التى عقدت عددا من الندوات، إحداها لرؤية مركز الكتاب الأخضر للنظام العالمى الجديد!

ولم تشهد حضورا إلا من نفر، ضلوا الطريق إلى قاعة الندوات الرئيسية ويبدو أن إقامة كل هذه الندوات فى أوقات واحدة، ناهيك عن مخيم عكاظ ومخيم الايداع الفنى ودار السينما وقاعات الأنشطة الفنية الأخرى، جعلت المتابع لأنشطة معرض الكتاب ممزقا ومشتتا يقضى النهار بطوله كالسائح، متجولا بين السرائى والخيمات، متاملا فى أزياء المتحدثين وأربطة أعناقهم، ولون بشرتهم تحت عدسات التليفزيون، ولا يخرج فى النهاية بشيء، اللهم برودة الفكر، وجوع الحلم، وجوع الدماغ، وعدم القدرة على شراء كتاب.

ح.م





منذ ربع قرن كتب الشاعر الفلسطيني محمود درويش مقالة نشرتها مجلة الطليعة القاهرية (سبتمبر ١٩٦٩) تحت عنوان (إنقاذنا من هذا الحب القاسي) مناشدا وطالبا من مدارس النقد الادبي العربية معاملة نصوصهم وفق المعايير النقدية الخالصة والحاكمة حرصا على الابداع الفلسطيني من مغبة الاستسهال والغرور، وحرصا على عدم غش القراء، ولأنه لا يمكن ولا يليق ولا يجوز دهم نصوص الأدب بما يتيسر من فوائض العواطف النضالية والوطنية والسياسية، ولعل ذلك المقال الوثيقة كان يستشرف تعاسة اللحظة الراهنة، ويحذر من كل هذه الآلام المجانية المتبادلة.

## عاطف سليمان

١٥ يناير ١٩٩٤

والادباء الفلسطينيين حازوا مديحا وتقريظا غير مستحق موضوعيا، وإنما أهيل فوقهم على سبيل المجاملة والمناصرة والمبالغة، والقصد هو تجريد الابداع الفلسطيني من جل جداراته وهذا ادعاء سهل ومرسل ولا يقيم دليلا على صحته. وواقعيا فالمشكلة هي في رتبة مقدم المجاملة وليست في متلقيها، وكذلك تكون المجاملة وعدم الموضوعية -في حال حدوثها- مأخوذة عليه كتزوير لا يشفع له حسن النوايا. وبطبيعة الحال ولحسن الحظ فإنه لا يمكن لأحد سحق حقبة إبداعية كاملة لأي شعب مجرد التشاحن بين فريقين على طول القامات وسعة الشهرة. والمواد الإبداعية الفلسطينية ككل صنوف الابداع تخضع للتداول والدراسة والتقييم من خلال الأدوات المختلفة للنقد والبحث والتذوق والدراسة، وليس الهجاء والمباهاة من ضمن هذه الأدوات.



عادل السيوى:

أنا المحب، أنا المحارب

حوار:

مجدى حسنين

كشفنا عادل السيوى. فى وجوهه التى يضمها معرضه فى قاعة «مشربية» - نجد أنفسنا ولامحنا. فكل منا هو الغريب الذى يفرق فى دوامات اللامكان واللأوطن، وتلتف خيوط الغربة حوله كالعنكبوت، وكل منا هو المحب الذى أحسنه الشوق، فتهدجت شفتاه وتشققت روحه، وكل مناهو «المحارب» الذى كسدت صناعته فى زماننا، فتلفت الى تضحياته فى سوق النخاسة وبورصات النظام العالمى الجديد.

.....؟

\* بالطبع هذه الوجوه لا تدخل ضمن البورتريهات، فالبورتريه كلاسيكى هو وحدة لشخصية موجودة أو وجدت فى السابق، وتجلياتها الخارجية، أى عالم داخلى وتشرق خارجية، أما الوجه فهو شخصية مبتكرة من خلق الفنان ، فهناك معنى طائر تحاول أن تجسده وتشخصه فى وجه حر.

حكايات «عادل السيوى» هذه المرة، ليست الأماكن، وماهمست إليه به من أسرارها كما فى معارضه السابقة ، بل فضحت فرشاته وألوانه الضيقة والخائفة، ظلال الوجوه على الأماكن، وحيوية الحياة التى تمنحها لها. يقول:

\* سبق لى أن أقممت هذه التجربة فى معرض بيروت فى شهر ابريل







.....؟

«أنا أميل الى تضيق اللون، أو كما يقولون- تضيق البلطة- فالألوان عندي محصورة في مساحات محددة، وربما يغلب على بعض اللوحات نزق لوني يجمع بين الأزرق القوي والوردي الأقوى، كما في لوحة «المحب»، لكنها لوحات معدودة، لاتخرج عن نهجى فى استخدام «البلطة» المكتومة، التى ترى ألوانها فى القاهرة القديمة، وفى عيون الناس، وفى لون بشرتهم، وهذه الألوان أشعر معها بالحنان، وأجد فيها نفسى.

.....؟

- الذين يرددون تأثرى بالتعبيرية الأوروبية، كثيرا مايتساهلون فى الحكم، إذ من السهل الحكم على كل من سافر الى الخارج، بأنه تأثر بما درسه وشاهده وأنا بالفعل تأثرت بتعبيرية شمال ايطاليا، التى تختلف عن تعبيرية الجنوب. وتعرفت على فنانين من الصف الاول، وكان لايد من اكتساب هذه الخبرات ثم خلق اللغة التى تميزنى، حتى لأغرق فى تقليدهم، ولذلك وجدت المزاوجة داخلى، بين هذه المكتسبات والصوت الذى يميزنى.

.....؟

\* لاينكر أحد توجيه الفترة الناصرية للفن، فى اتجاه حركة التغيير الاجتماعى، لكن هذا التوجيه جاء على حساب الذاتية والفردية والتجارب الخاصة، ولذلك لم تستمر تجربة الأريبعينات فى شجاعتها التجريدية، وماطرحت من أفكار جريئة فى الفن المصرى. ولو أردت أن أتواصل، لتواصلت مع فؤاد كامل ورمسيس يونان والتلمسانى والذين اندفعوا وراء التجريد- وربما كان هذا عيبهم- الذى استفادت منه كل الأجيال التالية. فى قدرتهم على خلق النسيج الديناميكى، دون الالتفات الى امكانيات الواقع التشخيصية العالية، وهذا ماأحاول أن أحكيه فى لوحاتى.

.....؟

\* رغم كل هذا...فما يزال الفن التشكلى فى مصر هامشيا، ليست له تفاعلات مؤثرة، ربما لأنه ابن تجربة مثوية، ترجع الى بداية القرن العشرين فقط، وحدثت له انقطاعات طويلة، ولم يبذل أحد جهدا، ليمد الجسور الحقيقية مع الناس.







## تشكيل

### تحية حليم:

## بحثة الأرغول

تعترف بتأثيره الواضح فى توجيهها  
فى سنوات التكوين.

### أبى. أميرالاي

تقول:

ولدت فى عائلة فنية ، فأبى كان  
اميرالاي بالجيش المضرى، من عائلة  
صعيدية بدويوط، وأمى كانت من  
الشراكسة، تعيش فى بلبيس بمحافظة  
الشرقية، وكانت جدتى من أشهر  
العازفات للكمبان فى قصر الخديو  
اسماعيل، ووعيت فوجدت البيانو فى  
بيتنا، والعود بجوار أمى دائماً، وتزين  
لوحات الفنانين العالميين جدران منزلنا،  
وكان والدى من عشاق الفن وحريصاً  
على اقتنائه لدرجة إنه حول البيت الى  
متحف كبير، سواء بما ورثه عن أبيه  
وأجداد أمى من أعمال فنية، أو بما  
اشتراه هو، وكان لابد أن يشدنى هذا  
المتحف لأتأمل فيما يحتويه منذ  
الصغر ، وزرع داخلى احترام الفن،  
وأعتقد أن حب الفن، به شئ وراثى،  
فكما أحبيت الفن عن والدتى وجدتي،

التأمل فى مسيرة الفنانة  
التشكيلية «تحية حليم» لايجد أصدق  
من وصف «راهبة الفن» «مونا ليهذه  
المسيرة، المليئة بالإصرار على التميز،  
وتبنى قضايا المجتمع، والالتحام  
بإناسه، ومنذ عام ١٩٥٧- عام انفصالها  
من زوجها الفنان حامد عبد الله-  
اختارت الاقتران بالفن، فعشقتها  
وعاشت راهبة فى محرابه، محبة للغة  
، ومخلصة لأدواته.

ولدت «تحية حليم» من أبوين  
مصريين، يوم ٩ سبتمبر عام ١٩١٩،  
بمنطقة «دنقلة» بالسودان، ودرست الفن  
فى بداية حياتها، برسم الفنان السوري  
«يوسف طرابلسى»، فى الفترة من  
١٩٣٩-١٩٤٠، ولم يلبث أن سافر مهاجراً  
إلى كندا، فتعلمت فى الفترة من  
١٩٤١-١٩٤٣ على يد فنان يونانى يدعى  
«اليكوجيروم»، ثم توفى ، فحل محله  
الفنان «حامد عبد الله» فى توجيهها  
بين عامى ١٩٤٣-١٩٤٥ ثم تزوجا عام  
١٩٤٥ ، ودام زواجهما اثنتى عشرة  
سنة، وطلقت منه عام ١٩٥٧ ، ومازالت



هناك أيضا أبناء أختي يعشقون الفن ويريدون أن يصبحوا فنانين.

المعروف أن الفنانة «تمية حليم» لم تنجب أولادا ، لكنها أنجبت رصيда فنيا، تميزته العديد من اللوحات والمقتنيات فى عدد من متاحف العالم لها أختان، إحداهما تعيش فى أمريكا، والأخرى فى بيت العائلة بمصر الجديدة، أما شقيقها الأكبر فقد توفى منذ عدة سنوات.

يقول عنها الفنان «أحمد نوار»:

«إن نسيح أعمالها يحمل روح مصر والنيل وإنسان هذه الأرض، وقد واكبت فى تعبيرها كافة الأحداث التى مرت بها مصر، وحولت مفردات البيئة، ووجدان الإنسان المصرى، إلى أسلوب جديد فى الفن وبلاغته، ولولا الظروف التى أحاطت بمصر على مدى السنوات الماضية، لكانت من رائدات الفن التشكيلى على مستوى العالم، لكانت من رائدات الفن التشكيلى على مستوى العالم، مثلها فى ذلك مثل «مارجريت نخله» و«محمود سعيد» و«محمد ناجى» و«يوسف كامل» و«محمود مختار» و«أحمد صبرى».

\* لكن كيف تعلمت الفن؟

وأنا صغيرة كنت أحصل على الدرجات النهائية فى الرسم، فى الوقت الذى كنت فيه بليدة فى الحساب، وأمام إصرار أمى على عدم دخولى المدرسة

الثانوية، رضخ أبى لبقائى فى المنزل، وأن يأتى بالمدرسين لتعليمى اللغة الفرنسية والموسيقى، وطلبت من أبى أن يأتى لى بـمدرس للرسم، نظرا لطغيان الرسم على كل كيانى، فقد كنت أرسم على كل شئ يقابلنى، حتى الملاءات والمجذات والجدران والنوافذ، ولم أكف عن هذا، وبدأت فى زيارة صالون القاهرة و المعارض الفنية ، ورفضت الاستمرار فى تعلم الفن على يد المدرسة- راهبة- التى كانت تعلمنى الفرنسية، وبعض مبادئ الرسم والنقل، لإحساسى بأن هذه المبادئ لا تمت إلى الفن بصلة، فى الوقت الذى كنت أبى فيه أعمال الفنانين الآخرين وأبداعاتهم الجميلة ، فدرست على يد الفنان السوري «يوسف طرابلسى» ، ثم على يد «اليكوجيروم» ، ثم «حامد عبد الله» الذى كان يساعد «اليكوجيروم» فى رسمه، واستمر بعد وفاته فى تعليمنا، فكنت أذهب إلى الأتليه بالمنيل، قبل أن تكتسح المبانى كل شئ، فنرسم الحقول والمنازل القديمة والحيوانات، إلى أن تزوجت من «حامد عبد الله».

### الناى المفرد

\* وكيف تم الزواج.. أريدك أن تسردى علينا هذه القصة؟

\* الحقيقة إننا بعد سنتين من العمل والتعلم مع بعضنا طلبنا للزواج، ووجدت أنا نفسى انسجاما معه فى الفن والفكر والعمل، وضغطت على





Fig. 1. Relief carving from the temple of the Sun at Persepolis. The seated figure is the King Darius I, and the standing figure is the god Mithra.



حبها العظيم. ويرى أنها صنعت مع جاذبية سرى وأنجى أفلاطون ، مثلثا ذهبيا رسم مصر بعيون نسائية، والفرق بين الفنانة الثلاث، هو الفرق بين الموسيقى النحاسية للألوان الباهرة ذات الوقع الخاص عند جاذبية سرى، ثم فنانة الوترية انجى أفلاطون، وتغريد الناي المتمثل فى تحية حليم.

\* لماذا لم تتزوجى مرة أخرى بعد انفصالك عن حامد صيد الله ؟

\* الحقيقة أننى رفضت فكرة الزواج نهائيا، وظللت منذ عام ١٩٥٧.. وأنا هنا وحدى، مع الفن وقططلى- ثمانى قطط- يحبون الموسيقى التى أعزفها لهم على الهارمونيك، تملأ لوحاتى على حياتى، وأحاول أن آمرن أصابعى على الرسم بين الحين والآخر ، حتى لا أتركها للروماتيد ياكلها ويقضى عليها.

## مخلوطة بطمى النيل

\* فزت بالعديد من الجوائز- لكن الجائزة الأولى لها وقع خاص- ماذا تتذكرين منها ؟

- كل ما أتذكره أثنى بعد انفصالى من «حامد عبد الله» قررت الحياة مع أمى، فجهزت اتيلية فوق السطوح، وبدأت فى الرسم ، ليل نهار، إلى أن رسمت عام ١٩٥٨ لوحة بعنوان «حنان» ، عبارة عن أب يحضن ابنه، وأرسلتها مع لوحات أخرى، للعرض فى

أبى حتى وافق على زواجنا عام ١٩٤٥، وانتقلنا أنا وحامد، إلى الاسكندرية بعد الزواج مباشرة، وأقمنا عدة معارض هناك، وبدأنا بنحن أنفسنا رويدا رويدا، خاصة أن «حامد» كان من طبقة متوسطة وليست له وظيفة، بل يعمل فنانا حرا ، فكانت حياتنا صعبة فى البداية، لكننا استطلعنا التغلب عليها بالحب وعشق الفن، إلى أن توفى والدى عام ١٩٤٨، فانتقلنا للحياة مع والدتى فى مصر الجديدة، وسافرنا بعد ذلك إلى باريس عام ١٩٤٩، كانت أمى ترسل لى مبلغا شهريا، نعيش عليه أنا وحامد، وظللت لمدة ثلاث سنوات فى باريس، إلى أن مرضت أمى، فاضطرت إلى العودة عام ١٩٥١، للعيش بجوارها حتى أرهاها فترة مرضها، وظل حامد فى باريس، لفترة تصل إلى السنة، ثم عاد وطلب منى أن أساعده لكى يعرض فى بعض الدول الأوروبية، وبالفعل سافر وطالت غيبته هناك، فسافرت إليه فى بلجيكا، للاطمئنان عليه، عام ١٩٥٦ واتفقنا على الانفصال الذى تم على يد «د. ثروت هكاشة» الملحق العسكرى فى روما، وكان ذلك تعديدا فى ١٩٥٧/٤/٣٠.

بصفها الكاتب «كامل زهيرى» بالنائى المفرد، تعزف عليه فى كل رسوماتها ، من خلال ميزتها الكبرى، وهى الشوق لمصر، والتعبير عن هذا الشوق بعواطف خاصة، أنتجت الزواجر ، بسحر أناملها وروعة اتقانها وتصوف



\* ألم يعرف الرجل- الفنان مسيرة المرأة- الفنانة؟

- لا.. لم يحدث أبدا، بل حتى أنني أنكر «حامد عبد الله» بكل خير، كلانا كانت له طريقته فى الحياة والفن، لكننا نساعد بعضنا ونتعاون فى توضيح الرؤية، والحقيقة إن أى فنان ينظر إلى المرأة، وكأنها أقل منه فى الفن أو الحقوق، أو حتى فى الحياة، فهو ليس فنانا، والمفروض أن يعلى من قدرها ليعلى من قدره.

## الاعلام والرقص

\* هل تختلف حال الفنون التشكيلية اليوم عما كانت عليه فى السابق؟

\* كل فترة لها ظروفها، وهناك اهتمام الآن بالفنون التشكيلية بعد الموات الذى أصابها خلال العقدين الماضيين، لكن الاهتمام فى الستينات كان أوضح وأرقى، خاصة فى تنظيم عملية التفرغ، وافتتاح المعارض، والاقتناء ورعاية المواهب الصاعدة، وربما السبب يرجع الى ضالة ميزانية الفنون التشكيلية ذاتها واهتمام الدولة بالاعلام على حساب الثقافة، لدرجة أن الأعمال التليفزيونية والافلام والمسرحيات اليوم اختلفت- هى الاخرى- عما كانت عليه فى الستينات، وأصبحت الآن تنقسم بالسطحية

أمريكا مع فنانين مصريين آخرين وفنانين من (٣٦ دولة) تسابقوا جميعا على جائزة «جوجنهايم» الدولية بنيويورك، وقد اختارها الناقد العالمى «هربرت ريد» لتحصل على الجائزة، واقتنوها فى المتحف الوطنى الأمريكى. وارتبطت هذه الجائزة عندى بالتصاعد والانتشار، إذ أعطتني ثقة فى نفسى، وقوة على الاستمرار فى العمل وعدم الاحباط، ومن خلال قيمة هذه الجائزة وشراء اللوحة التى فازت (الفادولار)

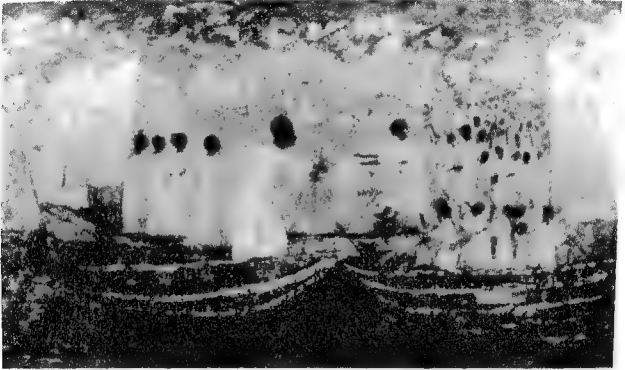
اشتريت الشقة التى أعيش بها الآن، أرسم وأعيش ماتبقى لى من عمر.

يقول عنها د. لويس هوض: هى من الفنانين المبدعين ذوى القدرة الخيالية العالية، أنها تتصور الاشياء المصرية القديمة، مخلوطة بطقى وائى النيل، فى صورة أبناء النوبة الحديثة، أنها صور لم توجد من قبل، وقد لا توجد بعد ذلك.

\* هل تريد العنصر النسائى قد احتل مكانته فى الحركة التشكيلية المصرية؟

\* لاشك فى ذلك، فكل واحدة فنهى لها أسلوبها الخاص وجميعهن سرن فى طريق النجاح، وهو ماوصلت اليه الفنانات الرائدات، أيضا الجيل الجديد له بصمته الواضحة فى المسيرة الفنية، والحقيقة إننا نعيش رواجاً وازدهاراً فى الفنون التشكيلية فى الفترة الحالية..





واضحاً لما تدعو اليه باستمرار، وهو تحقيق الأمانة في الفن، فقد استطاعت ببساطتها الشديدة وبراعتها الرائعة، أن تقدم بلا تشنج تلك الأمانة، دون ادعاء للحرفية، أو تعمد للتكلف.

وهي الآن توزع الأيام بين الفرشاة والقلم، تارة تقوم للرسم، وأخرى لكتابة مذكراتها، التي وصلت فيها حتى انفصالها عن زوجها، مضيئة بهذه المذكرات الحركة التشكيلية المصرية؛ وكيف تطورت وأسهمت في التأثير في المجتمع المصري..

واللامعق وتركز على التهريج والرقص والعنف.

يقول حسين بيكار

هي أرغول مصري أصيل ، وأشد عمقا في الوصول الى القلب وتثجلى في لمساتها الخشنة «بحّة» الأرغول، التي تأخذ المستمع والمشاهد الى الأعماق، وهي من أوائل نساء مصر اللاتي أوقفن حياتهن كلها للفن، فاندمنجت فيه، اندماج الراهب في صومعته، وعلاوة على ريادتها التاريخية، فهي تمثل أيضا نموذجا



# هاملت جواد الأسدي!!

شاهدنا الجريمة». وإننا لنفضل العنوان الأول وعلينا أن ننسى بالفعل هاملت شكسبير. لأننا إذا لم نفعل فسوف يصيبنا الإحباط.. حيث عصف جواد بالنص الأصلي. فقام بحذف العديد من الشخصيات والعديد من المواقف، بل واختزل حوارات تعد أساسية في النص، ولكن لاهلينا سوي النسيان.

يتناول جواد الموقف الرئيسي بمعالجة خاصة جدا، فيحاول الاقتراب من إشكالية علاقة السلطة/ التسلط القهر بالمتقرف/ العجز، وقد فاجأنا بشخصية لا يرتس الذي قدمه صورة للمتقرف الشورى العاجز. وهنا قدم رأيه في المتقرف دون مقدمات، واستعان بالتحريض المباشر دون التلميح حيث قدمه جليس كرسى متحرك. وإننا لننساءل لماذا لا يرتس، وهو الذي كان يمثل ضلع الشر الثاني في نص

الهمت مسرحية هاملت للشاعر والكاتب الانجليزى يوليم شكسبير. العديد من الكتاب، وأثارت خيالهم كنقطة انطلاق في نسج رؤياهم وطرح أفكارهم، فوجدنا ممدوح عدوان يكتب نصه (هاملت يستيقظ متأخرا)، ومحمود أبو دومة يتناولها في مسرحية (رقصة العقرب) ورأفت الدويرى في (الكل في واحد) وعباس أحمد يستلهمها في مسرحية (الناس والأرض). وقد قدمها المخرجون بتفسيرات متباينة. وهنا يتناول الفنان جواد الأسدي النص. الشنسبيرى الثرى بدلالاته. وقد أعده وأخرجه لي طرح رؤية جديدة في نصه الذى أطلق عليه تسمية (إنسوا هاملت) أو (شباك أوفيليا). وفي حديث له قال إنه يفضل العنوان الثانى حيث «يقدم جريمه القتل من خلال الإخلال من شباك أوفيليا» ومن خلال عينيها اللتين



شكسبير. ونسأله أيضا ألم يكن من  
الأوفق أن يكون هوراشيو؟

وفى تناوله للشخصيات قدم جواد  
صورتين جديدتين لكل من أوفيليا،  
وجرتروود. فجاءت شخصية أوفيليا أكثر  
إيجابية من أوفيليا شكسبير فهي  
ترفض الإلحاح لأبيها الذي يحثها على  
التحدث إلى الملك والوشاية بهاملت  
عنده، وكذلك تواجه الملكة بقوة وثبات  
وتلمح لها بما تعرفه، وتحث هاملت على  
القصاص لأبيها، لكننا نأخذ عليها  
صمتها حين شاهدت الجريمة.

المقولة الشهيرة تقول «الساكت عن  
الحق شيطان آخرس»، ويدين القانون  
المتستر على مجرم ويعدّه بمثابة شريك  
فى الجريمة وهي بصمتها ظهرت بمظهر  
الشريك، فلم تبيع بما شاهدته إلا بعد  
مقتل أخيها.

أما تناول جواد لشخصية جرتروود  
بالتماثل بينها وبين اللىدى مكبث فلم  
يكن مقنعا، حيث مبرر التحريض على  
القتل عند الثانية أى لىدى مكبث -  
متوفر فهي تطمع فى الملك والتاج،  
ولعله بهذا التماثل أراد أن يحول أسئلة  
هاملت وشكوكه إلى يقين. وحين حول  
البشك إلى يقين وقع أيضا فى تناقض  
آخر، حيث أصبح من غير المنطقى ظهور  
الشبح مرة أخرى.. فالشبح فى النص  
الشكسبيرى المعادل الموضوعى لهواجس  
هاملت وشكوكه. ولكن فى نص جواد  
هاهى أوفيليا تقص ما شاهدته من  
الجريمة. ويصر جواد أيضا على تقديم  
التمثيلية. وهذا تناقض آخر.  
فالتمثيلية قدمت فى (هاملت شكسبير)

بفرض اليقين من صدق الشبح  
/لهواجس.

وإذا كانت رؤية العرض المسرحى قد  
استمت بكثير من التناقضات وعدم  
المنطقية، فإن الرؤية الجمالية وقدرة  
جواد على تشكيل الفراغ المسرحى،  
وكذلك قدرة أشرف نعيم مصمم الديكور  
أضفتا على العرض حالة مسرحية  
جميلة، وإن شابها بعض الخطأ.

فالديكور يحيلنا إلى عصر تشيكوف  
حيث البياض فى أقصى اليمين والنخف  
الضخم، أما الملابس فقد دلت على تداخل  
الازمنة حيث جعل الديكور ملابس  
كلودياس وجرتروود الأوشحة نسبة إلى  
عصر شكسبير أو هاملت وأوفيليا  
هوراشيو وبولونيوس ولايرنس فقد  
ارتدوا الملابس العصرية. وكان من  
الأفضل أن يرتدى كلودياس الملابس  
العصرية. فهو رمز للجبروت والبطش  
فى كل العصور والأزمنة.

تعبئة مستويات ثلاثة للأماكن:  
المستوى الأسفل مستوى حفاري  
القبور /الشعب. وقد ضم هذا المستوى  
الجمهور. حيث احتلت المقبرة أمامه  
المسرح. و(الحفاران) وهما الأقرب إلينا  
فهما من البسطاء والعامة لذا جاءت  
لفتهما عامية مصرية تعتمد على  
الأمثال الشعبية ومدلولاتها العميقة  
حيث قامت الممثلتان بصياغة حوارهما  
طبقا لتوجيهات المخرج. والمستوى الثانى  
خشبة المسرح يمثل القصر. أما المستوى  
الثالث فكان العمق البعيد الذى يخرج  
منه الشبح، ولم يكن موفقا استخدام  
خامة الألوميتال فى منعه لأنها كسرت



الشهير (أكون أو لا أكون) حيث كان يحتاج منه إحساساً أعمق. ولكنه فى العموم قام بأداء دوره فى حدود مارسمه له المخرج.

أما منحة البطراوى التى لعبت دور جسر تروود وهى التى تمتلك حساً نافذا فكان عليها أن تستخدم صوتها بشكل أفضل باعتماد طبقات صوتية تلائم كل موقف ولكنها أجابت بشكل ملفت فى مشهد الانهيار. والذى لفت الأنظار أداء كل من سلوى محمد على، وحنان يوسف، حيث قدما وجبة خفيفة من المرح وإن كانت من نوع شر البلية ما يضحك - ولكن خفة دمهما، خففت من وطأة الميلودرامية فى العرض.

أما خالد الصاوى «كلوديوس» فقد استطاع بطريقة أدائه توصيل فاشية وجبروت السلطة المطلقة، فجاء صوته حاداً صارماً ومشيته العسكرية أوهت بعدى إصراره على مواصلة البطش.

أما بولونيوس وهوراشيوس فقد ظلهما العرض بتهميشهما فلم نلمح لهما دوراً أو نتذكر لهما صوتاً.

أما لايرتس (ناصر عبد المنعم) فقد كان أدائه يعيل للبكائية الشديدة وربما كان هذا انعكاساً لموقف ذلك المثقف الذى يعيش ضائعاً غريباً. بعيداً عن موطنه.

وفى النهاية نود أن نهمس فى آذن من يريد مشاهدة هذا العرض: فليستقط من وعيه (هاملت شكسبير) أو لينس. وليستجيب لنصيحة العرض:

(إنساوا شكسبير)

**فاتن محمد على**

حدة الجمال البصرى. أما الكراسى والمائدة الكبيرة فقد تم توزيعهما فى إظهار توتر وتسلط الملك حين كان يجلس على الكراسى الهزاز والمائدة لتفصل بين أو فيليبا والملكة فى مشهد المواجهة. وكذلك فى مشهد مواجهة هاملت مع أمه. وإن جاء هذا المشهد مبتوراً حيث تم حذف المقارنة التى أقامها هاملت ليفرق أمام أمه بين أبيه وكلودياس. وكذلك استخدم جواد المائدة فى تقديم التمثيلية حين استخدمها كمضجع للملك القتيل.

أضفت أشعة الليزر على العرض بريقاً خاصاً. فالضوء الخافت على المقبرة والذى أظهر حفارات القبور شاهيات نجح فى نقل الحالة المفارقة للنساء الشعب. وكذلك بؤرة الضوء التى سلطت على أو فيليبا فى مشهد وئدها. وكانت الإضاءة فى المشهد الأخير حيث تلاشى الجميع وسقطوا صرعى بينما وقف كلودياس متجبراً مستأسداً تحت الضوء رمز الدوام واستمرارية السلطة/البطش الدائم.

أما الأداء فد جاء مثقفاً وثقافاً كبيراً بين كل ممثل وآخر، فحين كانت معتزة عبد الصبور هى مفاجأة العرض إذ توفرت على درجة من الحضور والتفهم لإبعاد الشخصية بتلوين صوتها حسب كل حالة، فمن الرقة والمذوبة والخجل حين يغازلها هاملت فى المشهد الأول، إلى الحزن عند سماعها نبأ موت أخيها، إلى الكبرياء والتحدى حين تواجه الملكة. أما أحمد مختار (هاملت) فقد اجتهد فى أدائه وحاول تفهم الشخصية. إلا أننا نأخذ على أدائه فى المنولوج



## كلام مثقفين

### مسنول شئون الهمزة!

#### صلاح عيسى

أن اكتشف كلمة لاتدل على المعنى المقصود، أو عبارة لاتوضح الفكرة بجملة.

وبعد فتيرة ضبطنا الأسطى عيد الفتح، متلبسين بخطأ شائع في كتابة الألف المموزة وتنبيه إلى أننا نكتبها بشكل عشوائي، فأخذ يشرح لنا بصبر، الحالات التي يتحتم فيها وضع الهمزة فوق الألف، أو تحتها، والحالات التي يتحتم فيها عدم وضعها، وتأثير ذلك على طريقة القراءة الصحيحة للنصوص، ومع أننا فهمنا ما قال، إلا أن التغلب على ما تربيينا عليه من مشوارث، كان عسيراً، فإصدر أمراً بأن نكتب الألف دون همزات، على أن يضعها هي بنفسه. أثناء مراجعته للمخطوطات.. لكنني بحكم التمرد - عجزت عن تنفيذ الأمر، وحياقتني ذلك بشدة، فكتبت لافتة تقول: «عيد الفتح الجمل مسنول شئون الهمزة» وملقتها على الحائط خلف مكتبة الذي كان يواجه مكتبي!

وعندما علمت - بعد أيام - أنه غضب مني، فقلت: لزلزلي النبا، فسمعت إليه. استرخيه، وأقسمت له وأنا أقبل رأسه، أن السخرية به لم تضطر لي على بال، فادهشني حين قال أنه لم يغضب لذلك، بل لأن اللافتة تدل على أنني «ولد بايط» وأدهشته حين قلت: ولكنني كتبتها لنفسى لأتذكرك وأنا أكتب فلا أخطئ في أصول الصنعة، فإذا بغضبه يذهب فجأة، فيقوم ليحتضنني، فكانه أب مشر على ابنه الذي كان يظنه قد خذل الطويق، وهو يقول: الظاهر أنا بقيت حماراً ذلكا في مائته حاولت أن أتشاهل عن دموعي، ومن عيون رفاقي، بالاستغراق في الاستماع إلى ما كان القارئ يتلوه من آيات القرآن الكريم. وفجأة وجدت إهتمامي يتركز - من دون وهي - حول الحالات التي ينطق بها الألف المموزة، وأخذت - طريق الفك والتكريب - أحاول اكتشاف - أعدة كتابتها، ولابد أنني أخطأت في شيء ما، فقد سمعت صوت الأسطى عيد الفتح وهو يصيح في وجهي: اسمعها ثاني يا حمار!

بعد أكثر من خمسة عشر عاماً على معرفتي بـ «عيد الفتح الجمل» أتيت لي الفرصة لكي أعمل تمت وثاقته مباشرة، عندما نقلت «دار الفتى العربي» - وهي دار نشر فلسطينية لكتب الأطفال والفتيان - مكتبها الرئيسي من بيروت إلى القاهرة، واختارت لإدارته فريقاً من الكتاب والفنانين المصريين، كان هو على رأسهم..

وفي الاجتماعات التي كنا نعقدنا برئاسة، لكي نخطط لإصدارات الدار، كنا نشيل الدنيا ونطها، ونستغرق طويلاً في مناقشات تدور حول قضايا عامة، تبدأ بالحدوث عن الصهيونية والإمبريالية والمروية، ولاتنتهي بالحدث في السيكولوجيا والبيداوجيا، فإذا جاء دوره في الحديث، أيدع عبارات سريعة - كل الذي قلناه، ثم توقف طويلاً عند القضية التي نلقله، فهو يلاحظ أن كتب الأطفال والناشئة بل وكتب الكبار، تزدهم بأخطاء في المعلومات وفي اللغة وفي تنسيق الصفحات، فضلاً عن الأخطاء المطبعية، وكان من رأيي أن كتاب الطفل، أحد المصادر الرئيسية في تكوين شخصيته، وأن تحول إلى معرض للأخطاء من اختيار الموضوع إلى الغلاف الأخير، معناه أننا نربي أطفالنا على التعايش مع الخطأ، سواء كان هذا الخطأ مجرد همزة في غير مكانها أو كان صهيونية أو إمبريالية!

وهكذا رفع «عيد الفتح الجمل» شعار العودة إلى «أصول الصنعة»، وأخذ يراجع بنفسه مخطوطات الكتب وتجارب الطبع النهائية، فإذا شك في صحة معلومة، أو في دقة عبارة، عاد إلى دوائر المعارف وقواميس اللغة ليدققها. وكنت إذا قدمت له نصاً كتبتة أو راجعته، استغرق فيه، ثم أشار إلى فقرة أو سطر وطلب إلي أن أعيد قراءته، فلا أجد فيه - بعد القراءة الأولى - ما يستدعي المراجعة وأسأله عما لفت نظره، فلا يرد على إلا بالعبارات التي تليق بأسطى من النوع الذي، يصرخ على أن يكتشف صبيانه بأنفسهم ما وقعوا فيه من أخطاء فيقول بهدوء: أقرأه ثاني يا حمار. فأخذ أقرأه إلى



## صندوق التنمية الثقافية في ثلاثة أعوام

صندوق التنمية الثقافية آلية جديدة للتعجيل بانتشار التنمية الثقافية وتطويرها على أرض الوطن، وهو صرح ثقافى يستطيع التحرك فى كافة الاتجاهات الثقافية، ودعم الهيئات والمؤسسات القائمة على الثقافة، تزويدها بما تحتاجه لإكمال رسالتها.

ينقسم نشاط الصندوق الى مجالات ثلاثة:

- مشروعات خدمية.

- مشروعات استثمارية ذات عائد.

- دعم مالى وعينى للهيئات والمؤسسات والجمعيات والفرق الثقافية والفنية.

### مشروعات الصندوق

أقر الصندوق وشارك في العديد من المشروعات الثقافية الهامة منها:

- هدية الثقافة للأطفال - مركز الهناجر

- مهرجان القومي للأفلام الروائية

- رجان الاسماعيلية القومي والدولى للأفلام

- مجلة والقصرية - مشروع تطوير دار الكتب

- تبة الجيزة العامة

- تبة القاهرة الكبرى

- صر المانسترلى للإبداع

- أمة عرض والت ديزنى فى القاهرة، وحقق عائد

يزيد عن مليون جنيه - عرض ليال أبو الهول

الثلاثة بمناسبة نصر أكتوبر ١٩٩١

- إنتاج أول فيلم تسجيلي عن المتحف المصري

- إنتاج فيلم الكل فى واحد أول فيلم رسوم

محركة ضد الإهراق والتطرف

- إنتاج من المتحف اليونانى الرومانى

بالاسكندرية

- دعم المركز القومي للفنون التشكيلية لاعداد

متحف الطفل فى حديقة الخابية

- دعم الهيئة المصرية للكتاب لإقامة معرض

القاهرة الدولى للكتاب

- دعم المركز الثقافى القومى لإقامة مهرجان

الموسيقى العربية

- دعم هيئة قصور الثقافة لإقامة مهرجان القراءة

للجميع

- دعم نقابة الفنانين التشكيليين

- دعم غرفة صناعة السينما

- دعم اتيلية القاهرة

- تجهيز مسرح السبع

- دعم محافظة الاسكندرية لإقامة مهرجان

الاسكندرية

- دعم مهرجان الربابة بمحافظة اسبوط

هذا بخلاف الأنشطة الأخرى التى يؤيدها الصندوق

مثل شراء المكتبات الخاصة بالكتاب والآباء

والفكرين لدعم المكتبات العامة.. ولايزال

الصندوق، يعاين دوره فى خدمة التنمية الثقافية.

### المهرجان القومى الرابع

#### للالفلام الروائية

أقام الصندوق ثلاث دورات حتى الآن منح خلالها جوائز قيمة تقترب من مليون جنيه، وتنجح فى تشجيع الاتجاه نحو السينما الجادة وتصريك ركود السينما المصرية بزيادة الإقبال الجماهيرى على مشاهدة الأفلام الهادفة والدفع بوجوه جديدة لتجديد دم السينما المصرية.

وفى إطار المهرجان القومى الرابع للإنلام الروائية تقدم هذا العام للمنافسة على جوائز المهرجان ٢٥ فيلما من بين ٧٦ فيلما تم إنتاجهم خلال ٩٢، وهى:

كشف المستور - الخسي - أحلام صغيرة -

مرسيدس - سواق الهانم - مستر كارا تيه -

كريستال - الباشا - ثلاثة على مائدة الدم -

دماء على الثوب الأبيض - رغبات - ديسكو

ديسكو - الجراج - ١٢١ - شمسال - إنذار

بالطامة - الشطار - أجدع ناس - زيارة السيد

الرئيس - ضحك ولعب وجد وحب - حرب

الفراولة - أمريكا شيكا بيكا - أرض الأحلام -

ليه ياهرم - مجانينو.

وجوائز الإنتاج هى: الجائزة الأولى وقدرها

(١٠٠) ألف جنيه وجائزة ثانية (٧٥) ألف

جنيه وجائزة ثالثة (٥٠) ألف جنيه أما عن

جوائز الفنانين والفنيين فهى:

جائزة الإخراج (١٥) ألف جنيه جائزة إخراج

العمل الأول (٥) آلاف جنيه.

جائزة السيناريو والتصوير والتمثيل

قدرها (٨) آلاف جنيه جائزة الديكور

والمونتاج الموسيقى وجوائز قضاصة

وقدرها (٥) آلاف



# أوروبا وأمريكا بين يديك بأسعار خاصة مخفضة تسرى حتى ٣١ مارس ١٩٩٤ مصر للطيران



في رحلاتنا المباشرة بأحدث الطائرات

## بين القاهرة وكل من

لندن / باريس / برلين / فرانكفورت  
دوسلدورف / ميونيخ / استانبول / روما  
مدريد / نيويورك / لوس أنجلوس

لنزيد من المعلومات وتفاصيل الأسعار :

رجاء الاتصال بمكاتب مصر للطيران أو وكيلك السياحى

أهلاً بكم معنا

**مصر للطيران**



الواقعية  
المأزومة فى  
«أرض»  
الشرقاوى

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

◆ العدد ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ ◆

## هل النقد العربى تابع؟ (سيد البحراوى-

محمود أمين العالم- رضوى عاشور- فريال غزول- أمينة  
رشيد - سيد ياسين- عز الدين نجيب- فريدة النقاش) ◆

## ابراهيم فهمى:

يموت المبدعون قبل الموت (نصوص وشهادات) ◆



محكمة د. نصر

أبوزيد: لانفتش

◆ فى ضمائر العباد

سليم سحاب: مصر

أم الدنيا

◆ والموسيقى

«عائلة»

عذاب القبر

ونساء

◆ «الارهابى»







## أدب ونقد

---

مجلة الثقافة الديمقراطية / شهرية يصدرها  
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدى / أبريل ١٩٩٤

---

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد  
رئيس التحرير: فريدة النقاش  
مدير التحرير: حلمى سالم  
سكرتير التحرير: مجدى حسنين

---

مجلس التحرير: ابراهيم اميلان /  
صلاح السروى / كمال رمزى / ماجد يوسف

---

المستشارون: د. الطاهر مكى / د. أمينة رشيد /  
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس /  
د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز  
شارك فى هيئة المستشارين الراحل الكبير  
: د. عبد المصن طه بدر  
شارك فى مجلس التحرير  
الراحل الكبير : محمد روميش



## أدب ونقد

---

التصميم الأساسي للفلاف : محيي الدين اللباد

---

أعمال الصف والتوضيب:  
صفاء سعيد/ صلاح عابدين /نسرين سعيد

---

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

---

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت  
القاهرة/ ٢٩٢٢٣  
الاشتراكات: (لدة عام) ١٨ جنيه/ البلاد العربية  
٧٥ دولار للفرد ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا  
١٥٠ دولار باسم/ الأهالي- مجلة أدب ونقد.

---

الاعمال الواردة إلى المجلة لاترد لامخايبها  
سواء نشرت أم لم تنشر



## المحتويات

٥ أول الكتابة.....الحررة

٩

### ملف: التبعية النقدية

- التبعية الذهنية في النقد العربي في مصر.....سيد البخرأوى ١١
- مناقشات النقاد..... ٣٥
- محتوى الشكل في رواية «الأرض».....سيد عبد الله ٥٦
- \* حكم المحكمة في قضية د.نصر أبو زيد..... ٧٩
- \* خطاب الحرية.....د.نصر حامد أبو زيد ٨٧
- حكايتنا ياإبراهيم.....أحمد زغلول الشيطى ٩٥

٩٧

### الديوان الصغير

ثلاثة نصوص لإبراهيم فهمى

١١٣

### الحياة الثقافية

- إبراهيم فهمى.....إبراهيم داود ١١٤
- والنجم إذا هوى.....رضا إمام ١١٦
- حوار مع أنى إرنو.....دينا قابيل ١١٨
- المسرح الغائب والمسرح المستحيل.....عبد العزيز مخيون ١٢١
- العائلة: حُسن النية لا يكفي.....سعد القرش ١٢٦
- نساء «الإرهابى».....زينب رشدى ١٢٩
- حوار مع سليم سحاب.....صفاء سعيد ومجدى حسنين ١٣٢
- تواصل.....التحرير ١٣٩
- كلام مثقفين.....صلاح عيسى ١٤٤





لوحة الغلاف (الفلاح)،  
والرسوم الداخلية للفنان الكبير:

### حسن فؤاد

(يناير ١٩٢٦، يناير ١٩٨٥) واحد من أكبر رواد الواقعية في الفن التشكيلي المصري الحديث. خاض في حبسة الشيوعيين الشهيرة (١٩٥٩-١٩٦٤) تجربة فريدة في تعليم كثير من التقدميين المعتقلين فن الرسم والافراج الصحفي والديكور المسرحي. قال عنه صلاح حافظ: «لايكاد يوجد ركن في الضمير المصري المعاصر لم يشارك في صياغته هذا الرجل». عماد من عمد تأسيس مجلة «صباح الخير» عام ١٩٥٦. وشارك في تأسيس «الغد» وغيرها من شמוש مصرية. «سيخل كل غد جديد مشرق في بلادنا مرتبطا باسم حسن فؤاد». هكذا يقول عنه رفيق الواحات: محمود أمين العالم.



# أول الكتابة

فى تغييرها.. فهل يردنا موت إبراهيم الى مصيبتنا «فى بلاد راحت تتميزق دون هواة..» كما يقول «أحمد زغلول الشيطى» فى شهادته؟

لن نتقبل كقدر حقيقة أن «الزمن زمن لعوب وخائن» كما يقول إبراهيم فى قصته المهداة للناقد الصديق «فاروق عبد القادر»، الذى «يصوم لدهم إذا جاءت لقمته من عدوه».. وحيث يقدم «إبراهيم» نموذجاً للمثقف القابض على مبدئه كالقابض على الجمر... المثقف الذى كان هو نفسه، نموذجاً له فى التجربة الابداعية. الصافية المملوءة بالخيال ومحبة الانسان، والكاشفة عن كنوز ثقافة مازال نجلها هى ثقافة النوبة، والتي وصلنا منها حتى الآن مشهد فولكلورى مع قليل من حقيقتها. وكان إبراهيم واحداً من الباحثين عن هذه الحقيقة جمالياً دون أى تزوير تماماً كبخشه عن «إشجار حرة دونما أسوار».

مات «إبراهيم فهمى» لحننا لم يكتمل.. مات بالسل، ذلك المرض الذى أصبح ذكرى تنتمى لعالم الهمجية والبؤس والإملاق.. وهاهو يغزو بلادنا وينهش من بين ماينهش واحداً من أجمل الأبناء وأكثرهم موهبة وأوفرهم صدقاً وامتلاء بالوعود.. ويخطئ من يظن أنها المصائبات وحدها أو أنه إهمال إبراهيم لنفسه فقط هو الذى جعل السل يتمكن منه.. فالسل يهاجم مصر بوحشية كما يقول الأطباء، وهو يستشرى فى أوساط الفقراء فقراً مدقعاً، حيث يعيش ٦٤% من المصريين فى الريف و٥٠% فى المدينة تحت خط الفقر.. فى بيوت ضيقة سيئة التهوية أو فى المقابر، ولا يحصلون على الحد الأدنى الضرورى من الغذاء، فذلك هو الحصاد المر لسياسات اقتصادية اجتماعية عنوانها الانفتاح ومضمونها إفقار الشعب وإذلاله وتجويعه.. تلك السياسات التى يثبغى أن نسهم جميعاً



نجد أنفسنا مدينين لكم باعتذارات كثيرة، فقد سقط منا أثناء تجهيز العدد ١٠٢ جزء كبير من مقال الدكتور نصر حامد أبو زيد عن «الإمام الشافعي بين القداسة والبشرية» وهانحن ننشر المقال كاملا كحق لكم ولكاتبه، مع وعد ألا نتكرر هذه الأخطاء مرة أخرى.

في دراسته لرصد آليات التواصل من حيث هي عملية أو عمليات ذهنية لدى الإمام الشافعي يعتمد نصر على مجموعة من المسلمات التي تحدد منهجية القراءة الكاشفة، وتضئ الأساس الذي تنهض عليه مجلة «أدب ونقد» في كل عملها وتوجهاتها، ألا وهو:

«أن أي مجال من مجالات المعرفة ليس مجالاً منفصلاً عن باقي المجالات الأخرى في سياق ثقافة محددة، فمجال علم النحو وعلوم اللغة مثلاً ذو صلة بمجالات العلوم الأخرى في الثقافة العربية الإسلامية، صلة قد تكون قريبة كالصلة بالبلغة والفقه، وقد تكون أقل قرباً كصلة تلك العلوم بعلم الكلام والفلسفة، وعلوم الحديث والقرآن، وهي العلوم المؤسسة الممتدة الصلة بكل العلوم تقريباً...»

كذلك فإن «تاريخ الفكر ليس إلا تعبيراً متميزاً عن التاريخ الاجتماعي بمعناه العميق...»

وفي تقديرنا أنه لو استطاعت «أدب ونقد» أن تقوم بدور في إجلال وتعميق هذه الروابط والمعاني، والإسهام في البناء الروحي والذهني للمبدعين والنقاد الجدد على أساس منهما لشحذ سلاح العقل النقدي، فإنها تكون قد أدت

وكم من حياة غنية اعترضها موت مبثى تظل تثقل القلب بالأحزان. ففي نفس الأسبوع الذي رحل فيه «إبراهيم فهمي» حاملاً معه طقوله المتعددة الألوان والرؤى قتل المتطرفون في الجزائر واحداً من أكبر منظري وفناني المسرح العربي المعاصر هو المخرج والممثل والكاتب المسرحي «عبد القادر علولة» مؤسس «تعاونية أول مايو المسرحية» في مدينة «وهران»، والذي توجه بمسرحه للعمال والفلاحين في مواقعهم ملبياً متطلباتهم الجمالية وداعياً لهم للاشتراك الجدي - لا الشكلي - في العمل المسرحي، فاتحاً أفقاً جديداً لجمهور مسرح يتجاوز جمهور الطبقة الوسطى، جمهور يغذي التجربة المسرحية بالجديد الطازج ويزرعها شجرة ذات جذور عميقة في الواقع الفعلي للناس. وهو الشيء الذي تسعى إليه بعض الفرق الصغيرة في مصر وهي تواجه معوقات بلا حصر أخطرها وأولها الرقابة.

فإذا كنا قد اخترنا أن نقدم إبراهيم فهمي في «الديوان الصغير» فقد عجزنا عن توفير مادة كاشفة من تجربة «علولة»، ونعدكم أن نقدمه لكم في عدد قادم بالصورة التي هو جدير بها، فعمل حجم الخسارة أن يحثنا على مواصلة الطريق. كذلك عجزنا عن الوفاء بحاجات تخطيطنا للاحتفال بذكرى رحيل «العقاد الثلاثين»، التي حلت في مارس من هذا العام، وكنا نطمح لتقديم شيء جديد قد نفاجئكم به في الأعداد القادمة.



دورها.

نستطيع أن ندخل القرن الواحد والعشرين ونحن مؤهلون له خير تأهيل، أي ونحن نعيش تجربة ديموقراطية حقيقية خالية من التشوهات لتكون هي أداء الجماهير لتغيير واقعها البائس وبناء عالم حر جميل.

نأتى للملف الرئيسى للعدد، والذي غامرنا بسبب طوله بتأجيل النصوص واكتفينا بنصوص الراحل «إبراهيم فهمى»، وهو ملف عن النقد أساسه دراسة للدكتور سيد البصراوى عن «التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث فى مصر»، ساهم فى مناقشتها عدد من النقاد والباحثين. ونشرنا معها دراسة للباحث سيد عبد الله عن رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى، وجدنا أنها تطبيق المنهج الذى يقترحه سيد البصراوى، وقد أطلق عليه «محتوى الشكل». ويتوصل سيد عبد الله لنتائج مشكوك فيها علميا من قبيل أن «الرومانسية ذات أصل أجنبى»، بينما تنهض شواهد كثيرة فى التاريخ الأدبى تبين أن نزوما رومانسيا مصريا-وعربيا بدرجة ما- قد تشكل مع بدايات الرأسمالية فى مصر. ولأن الباحث يستريح للنتيجة القائلة بأن الرواية هى فن أوروبى اتساقا مع منهج واستخلاصات أستاذه سيد البصراوى، فهو يقول ذلك دون أن يتوقف أمام أشكال كانت جنينية فى الأدب العربى تولدت منها الرواية، فضلا عن مستوى التطور الاجتماعى-الاقتصادى الذى خلق هذه الأشكال

نحن ننشر أيضا- كوثيقة- نص حكم المحكمة فى قضية الدعوة للتفريق بين الدكتور نصر أبو زيد وزوجته الدكتورة «إيتהל يونس» على أساس من ارتداده المزعوم عن الاسلام، حيث أعلن القضاة:

«امتناع المحكمة عن البحث فى عقائد الناس استنادا الى مايوجه إليهم من اتهام فى عقائدهم من آخرين».

وسوف نظل نذكر أسماء القضاة الثلاثة الشرفاء «محمد عبد الله» و«محمد جنىدى» و«محمود صالح» الذين يضع التاريخ أسماءهم فى هذا السجل الناصع لثراث القضاء المصرى فى دفاعهم عن الحريات، وحيث تواصل الرفض القاطع لأفضل أبنائه لأن تتحول المؤسسة الى محكمة لتفتيش فى عقائد الناس وهمائهم. ونحن نعرف أن معركة حرية الفكر والضمير والبحث لم تنته عند هذا الحد، فبالإضافة الى حقيقة أن المدعين يواصلون السعى لتحريك الدعوى مرة أخرى ضد «نصر»، فإن الفتاوى المقيدة لحرية الفكر والبحث العلمى، وتلك التى تبيح قتل من يسمون بالمرتدين دون عقاب للقتلة ما تزال تنهال علينا بينما نتقاوم الأزمة الاقتصادية - الاجتماعية التى هى الأرض الخصبة لنمو سطراتى لجماعات التطرف الظلامية، لتبقى معركة حرية الفكر والبحث واحدة من معارك كثيرة على طلائع الشعب المصرى أن تتقدم بشجاعة لخوضها حتى النهاية، وحتى





الكتابة.

وتبقى نقطة الضعف الرئيسية في بحث الدكتور سيد وتلميذه سيد عبد الله هي هذا النزوع لتحويل الخصوصية الى منطلق رئيسي يحل محل القانون العام لتطور المجتمعات، وإن لم يقولوا بذلك صراحة..

وهي على أي حال مناقشة ممتعة وراقية ندعوكم للمشاركة فيها، وهدفنا مع التواصل هو إثراء حياتنا الثقافية وصقل أدواتنا النقدية وخلق روابط حقيقية وحميمية بين الجزر المبعثرة، وإضاءة المشترك والمختلف.. فهل تشاركون؟

التعبيرية وساعد على تطويرها، وليس فقط «التبعية الذهنية للغرب».

وبما أن الرواية هي فن أوروبي فلابد أن تكون الرواية العربية مغتربة وغير أصيلة، رغم أن الناقد يستخدم التعريفات «الأوروبية» للتطبيقات من ملاك كبار وبورجوازية صغيرة.. الخ.

ويقهر الباحث مع التروائي منذ البداية بثنائية القرية المدينة المتضادتين المتعاديتين حيث يستحيل اللقاء بينهما باعتبار أن القرية هي الوطن والمدينة هي العدو.. ولا يتوقف أمام فكرة استحالة الثورة الدائمة بسبب ضبابية بل غياب العنصر الثوري الفاعل في المدينة، التي كانت الحركة العمالية والطلابية قد تفجرت فيها سواء في زمن القص أو في زمن

المحررة



التبعية الذهنية

فى النقد العربى الحديث

د سيد المحراوى

مناقشات

د فريال غزول

د سيد ياسين

د رضى عاشور

محمود أمين العالم

أمينة رشيد

كمال مغيث

فاضل الاسود

عز الدين نجيب

فتحى أبو العينين

فريدة النقاش

محتوى الشكل والواقعية

المأزومة فى « الأرض »

سيد عبد الله





مقد مركز البحوث العربية (الذي يديره حلمى شعراوى)، في الفترة الأخيرة، ندوة كبيرة حول «التبعية الثقافية فى العالم العربى»، على مدار ثلاثة أيام. كان محور اليوم الأخير فيها بحث د. سيد البحراوى حول «التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث»، و ثارت حوله مناقشات هامة. أدارت الندوة الناقدة فريدة النقاش. هنا، ننشر البحث والمداخلات التى قدمها المثقفون عليه. ونأمل أن يفتح هذا البحث (وتعليقاته) جدلاً مثمرًا فى حياتنا النقدية والثقافية، تتمنى «أدب ونقد» أن يدور على صفحاتها.

«أدب ونقد»



دراسة

# التبعية الذهنية

## فى النقد العربى الحديث

### فى مصر\*

د. سيد البحراوى



دون الوعى بالدور الذى تلعبه «الذهنية» فى تحديده وشرح آلياته. إن البنية التابعة، هى تشكيلة تنقسم فيها بنية الإنتاج عن بنية الاستهلاك (١) ، ومعنى هذا أن التبعية هى نتاج نقص واضح فى الموارد الذاتية، يؤدى الى الاعتماد على إنتاج الغير، ونقل هذا الإنتاج لسد الحاجة الداخلية، دون إدراك أن هذه العملية لاتؤدى حقا إلى سد هذه الحاجة بالذات،

يبدو لى مصطلح «التبعية الذهنية» مصطلحا هاما، يصل فى أهميته الى حد أنه يصلح مفتاحا لفهم التبعية ليس فقط فى الفكر العربى الحديث، بل فى الحياة العربية الحديثة بصفة عامة على كافة مستوياتها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وقد نبالغ لئزى أهمية المصطلح فى نظرية التبعية عامة، حيث نعتقد أن فهم مفهوم التبعية ذاته، لايمكن أن يتم

\* تعتمد هذه الدراسة اعتمادا كليا على مادة كتابنا «البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث» دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٢ كما تنقل منه فقرات مطولة



الاحتياجات بالإمكانات الذاتية. وهذا الوضع هو الذى يجعل استمرار عملية التبعية أمرا شديدا التعقيد ويصعب الفكك منه. وليس المقصود هو استمرار الاحتياجات ، بل استمرار الذهنية فى التسليم بأنها فى حاجة، وعدم إدراكها أن هذه الحاجة المستمرة ليست حقيقية وإنما مفروضة عليها من الخارج أو من موضوع الحاجة نفسه أى السلع، ومن صاحب هذه السلع، وفى مثل هذا الوضع تصبح الحلقة الرئيسية فى التبعية ليس الاحتياج المادى، وإنما التصور ذهنى للحاجة ولكيفية الحصول عليها. وبدون هذه الحلقة الرئيسية يستحيل أن تستمر عملية التبعية.

على هذا الأساس تصورنا أنه دون فهم دور «الذهنية» يستحيل فهم التبعية كمفهوم على أى مستوى من المستويات، وليس فقط على المستوى الفكرى أو الثقافى، وذلك رغم أن مصطلح «الذهنية» هو مصطلح ينتمى أساسا إلى المستوى الثقافى أو الفكرى باعتبار أن التبعية الذهنية تعنى- بالضرورة- التسليم بالآخر كنموذج فكرى قادر على ممارسة الحياة بطريقة تعجبنا أو تبهرننا وأتطلع إلى تحقيقها أو ممارستها. وهذا التسليم يتم على المستوى ذهنى النفس للإنسان الفرد أو للجماعة، وإن كان معتمدا على وقائع خارجية تنقلها الحواس. هذه الوقائع هى الممارسات العملية التى يقوم بها الآخر

بقدر ما تؤدي إلى إثارة حاجات أخرى والاستمرار فى مزيد من إثارة الحاجات التى لاتشبع أبدا ولاتنتفى. ولعل ما يدعم هذه النتيجة ويؤكد أنها الغير أو الآخر، أو المتبوع، لايسلم بداية بالاحتياجات الذاتية بقدر ما يساهم فى تحديدها وتوجيهها بما يتلاءم مع إنتاجه هو، حتى يبدو هذا الإنتاج وكأنه بالفعل يلبي الحاجة. وما يجعل هذا التدخل الخارجى مقبولا هو استعداد قائم لدى الذات للثقة فى الآخر، ورغبة للاستعانة به، لاتؤدي فقط إلى تلبية الحاجة، وإنما إلى طلب المساهمة فى تحديدها أصلا، وهو الأمر الذى يمكن أن يؤدي إلى تشويبهها أو تحويلها إلى احتياج آخر غير صحيح أو غير حقيقى، احتياج تابع أو مفروض من الخارج.

على هذا النحو، وفى الوقت الذى يبدو فيه أن التبعية تتم فى مراحلها الأولى على المستوى الاقتصادى البحت، يكشف التعمق فى ألياتها، أنها تقتضى أولا استعدادا ذهنيا ونفسيا من قبل التابع لكى يستجيب للمتبع، الذى يبدو ظاهريا أنه يستجيب لاحتياجات التابع. وهذا الفهم للحظة البداية فى عملية التبعية ، يكشف عن بعدها المرضى. فهى ليست حالة طبيعية منذ البداية، وإن حتمتها ظروف (موضوعية) ساهمت فى صنعها عوامل كثيرة لعل أبرزها هو فشل الفرد أو الجماعة فى تحديد الاحتياجات الدقيقة وفى القدرة على سد هذه



الثقافى)، كما يشير إلى الصراع الحاد الذى تتم خلاله عملية التبعية، ومن ثم عملية التطور الاجتماعى الثقافى، الذى يسمى فى أدبياتنا بالنهضة أو التنوير، ونسميها نحن بالتنوير، التابع أو المفروض من الخارج.

وهذه الدراسة، هى محاولة لتتبع عملية التبعية الذهنية هذه: آلياتها ونتائجها، فى ميدان محدود من ميادين الحياة الفكرية أو الثقافية فى مصر، ألا وهو النقد الأدبى، كنموذج كاشف، باعتبار صلتها الوثيقة بغيره من الميادين، وأبرزها الأدب والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم اللغة وتاريخ الأدب.



ليس النقد الأدبى فرعا معرفيا جديدا مثل بعض الأنواع الأدبية والفنية التى انتقلت إلينا من الغرب مع العصر الحديث، فلقد عرف العرب القدماء البلاغة ثم النقد الأدبى بصورة ناضجة إلى حد كبير، منذ القرن الرابع الهجرى. وثمة مناهج واضحة التشكل والدقة لدى بعض نقاد القرن السابع من أمثال حازم القرطاجنى والسلمجاسى، مثلما لدى بعض نقاد القرن الرابع من أمثال عبد القاهر الجرجانى. غير أن الجمود الذى أصاب الحضارة العربية الإسلامية خلال القرون التالية التى حكمتها الخلافة العثمانية: أصاب النقد الأدبى مثلما أصاب بقية المجالات. بحيث إن ما

أمامى، والتى تتضمن- فى حالة التبعية- قدرا من العنف والقهر سواء المادى أو الذهنى، مثلما حدث فى مجتمعنا منذ مجئ الحملة الفرنسية إلى الشرق العربى.

فالوقائع تشير إلى أن ممارسات الآخر (الأوروبى) كانت تحقق مزيجا من القمع المادى والإبهار الذهنى فى ذات الوقت، سواء كانت هذه الممارسات على أرض الوطن (فى الداخل) أو على أرض الآخر، أى بعد خروج الحملة الفرنسية ووصول مبعوثى محمد على إلى فرنسا على سبيل المثال. ولعل هذه الثنائية القهر (الرفض)/ الانبهار أن تكون هى الثنائية الأكثر بروزا فى الذهنية العربية منذ ذلك الوقت وحتى الآن، منذ وصف الجبرتى لأفعال الحملة الفرنسية والطهطاوى لمقاهى باريس وتقديم طه حسين لمنهج ديكرت، ونقل الشيوعيين للنموذج السوفيتى، وحتى الرفض المنبهر الذى تمارسه القوى الإسلامية للأخلاق الأوروبية مع الانبهار بالتكنولوجيا الحديثة.

إن هذه الوقائع والأمثلة تشير إلى أن مزيج القهر والانبهار، وإن كان قد بدأ بالقهر من قبل الآخر- فقد انتهى بالانبهار- من قبل المهزوم، دون أن يؤدى ذلك- فى معظم الحالات، إلى توقف القهر عمليا، أو توقف الإحساس بوجوده من قبل المنبهر المهزوم. وهذا يشير إلى اشتراك الطرفين فى عملية التبعية الخارج والداخل (بما ينغى مفهوم الغزو



موقف الجيل الجديد، حتى قبل طه حسين، والباحث يستطيع أن يلاحظ هذا الموقف منذ بدايات القرن في كتب الدكتور نقولا فياض عن «بلاغة العرب والافرنج»، وروحي الخالدي «تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفكتور هوجو سنة ١٩٠٢ وقسطاكي الحمصي «منهج الورد في علم الانتقاد» سنة ١٩٠٧، وغيرها من الكتابات التي شغلت مجلتي المقتطف والهلل وغيرها آنذاك(٥).

إن مؤرخا موضوعيا للوضع الثقافي في ذلك الوقت، لا يستطيع أن يتجاهل أن هذه الحركة النقدية التي تبلورت في العشرينيات وأعلنت عن نفسها بوضوح واتساق في كتابي «الديوان» للعقاد والمازني(٦) وفي «الشعر الجاهلي» لطله حسين» (٧)، وهما الكتابان اللذان أثارا ضجة واسعة المدى، كانت بنت حركة ثقافية، بل اجتماعية عامة تطلب التغيير، وتريد أدبا وعلماء، بل وثقافة، تراكب هذا التغيير وتساهم في صنعه ومن هنا كانت جل الدعوات تنحو نحو التخلص من القديم وصحرائه، وتدعو الى أن يرتبط الأدب والنقد بالإنسان الحديث ومعاناته (مع التركيز على الشاعر والعواطف)، ومستواه الحضاري المختلف.

ويرصد الدكتور هيكل في «ثورة الأدب» هذا التوجه من منظور الأدب فيقول:

«الواقع أن هذا الأدب العربي

تسميه اليوم بالنقد الأدبي، هو شيء لاصلة له- في الإطار العام- بذلك النقد العربي القديم، وإن كنا سنجد الكثيرين من النقاد في كل مراحل النقد الحديث يعتمدون على بعض طرق وأذواق القدماء. غير أن هؤلاء، ليسوا محسوبين ضمن نقدنا الحديث، وليسوا شديدي التأثير في مجراه الرئيسي.

فاتسميه- إذن- بالنقد الحديث، هو النقد الذي اتصل بالثقافة الأوروبية وأخذ منها، فاثرت في بنيته الأساسية وتياراته أو اتجاهاته، وهذا النقد يمكننا أن نجد بداياته مع أواخر القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين. ولعل ما ذكره طه حسين في مقدمته لكتابته من أبي العلاء(٢) ثم في كتابه في الشعر الجاهلي(٢) عن المنهجين السائدتين في دراسة الأدب في مصر، أن يكون صدق دقيقا لتلك اللحظة من لحظات تاريخ النقد. ثمة مذهبان أحدهما مذهب القدماء الذي كان يمثل الشيوخ حسين المرصفي، حين كان يفسر لتلاميذه في الأزهر ديوان الحماسة «لأبي تمام» أو كتاب «الكامل» للمبرد أو كتاب الأمالي «لأبي علي القالي»، ينحو في هذا التفسير مذهب اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين في البصرة والكوفة وبغداد... والأخر مذهب الأوروبيين الذي استحدثته الجامعة المصرية بفضل الأستاذ نليثو..»

وهذا الموقف المنحاز للمنهج الجديد لم يكن موقف طه حسين وحده، بل





بالمنهج من كتابه أنه يتبنى منهج  
ديكارت الذى أثرى العلم والفلسفة،  
ويذكر قاعدته الأساسية وهى أن يتجرد  
الباحث من كل شئ كان يعلمه من قبل،  
وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن  
مما قيل فيه خلوا تاما، وأنه يتطلب من  
الباحث أن يتجرد من كل عاطفة وهوى،  
غير أن تعامل طه حسين مع قضية  
الانتحال فى الشعر الجاهلى، رغم ما  
أثارت من معارك هامة وكشوف  
إيديولوجية سباق فى ميدانها، لم  
يتخلص - كما اشار منتقدوه وأولهم  
النائب العام - من التحيز لوجهة نظر  
مسبقة لها صلة بالمستشرقين؟ بحيث  
يمكننا الزعم أن الإعلان عن منهج  
ديكارت كان أقرب الى الشعار منه الى  
الممارسة المنهجية(٩).

يهبط بموامل الثورة منذ  
الثورة العربية فى مصر، ومنذ  
بدأ هذا الشعور القومى يحرك  
النفس ويدمونها إلى التوجه  
نحو النهوض بمجموع الأمة الى  
مثل أهلى..

وفى النقد الأدبى، بدأ واضحا انبهار  
روادنا بإنجاز الأوربى وضرورة نقله  
دون أن يدركوا أن منهجهم فى التعامل  
مع هذا الإنجاز النقدي هو فى الحقيقة  
قتل له لأنه معاد لطبيعته ولتاريخية  
إنتاجه. ويتضح هذا الأمر من منهج  
تعامل طه حسين مع المنهج الديكارتي  
فى كتابه فى الشعر الجاهلى، والذى من  
خلاله أعلن أول تمرد حقيقى على المنهج  
القديم.

إن طه حسين يعلن فى الفصل الخاص



حتى المشكلات التى وقع فيها فهم طه حسين لها وليادتها، وإنما المهم هو أن نلاحظ أن ثمة منهجا أقرب الى التكامل هو الذى سيطر على عمل طه حسين هو المنهج الوضعى، التجريبيى الصسى، وليس المنهج الديكارتى العقلى التأملى. الراض للحس بصفة أساسية(١٢).

إن هذا الجمع بين منهجين لايجتمعان، وهو الذى يمكننا أن نسميه التلقيق، قد التقى مع تلفيقات منهجية أخرى خاصة بفهمه لوظيفة الأدب بين التصوير (البيئى) والتعبير الذاتى، وخاصة بالعلاقة بين تاريخ الأدب والدراسة الأدبية، أى بين العلم والانتطباعية الذوقية.. الخ... وهى تلفيقات قد نتجت عن أن طه حسين كما هو واضح، لم يعاين بعمق الفروق الجوهرية بين المصطلحات والمفاهيم، وهذا هو الوضع الطبيعى لناقل هذه المفاهيم وليس منتجها.

إن مناهج الدرس النقدى- فى أى مكان فى العالم- هى نتاج معاناة عميقة وصراعات حادة بين المدارس الأدبية والتيارات الفكرية، وثيق الصلة بالحركة الاجتماعية وتطورها فى هذا المجتمع بعينه. ومن ثم فهى نتاج تطور طبيعى ويستحيل نقلها بذات العمق، أو بنفس المعنى الذى حملته فى نشأتها وتبلورها الطبيعيين. بهذا المعنى، فإن المناهج النقدية، ليست آلات تكنولوجية محايدة قابلة للنقل والتشغيل فى أى مكان فى العالم، بل هى فلسفات أو

ويكشف تحليل المنهج الذى اتبعه طه حسين فى كتابه عامة، عن أنه لم يأخذ من ديكرات سوى هذا الشعار، الذى لم يستطع تطبيقه الى النهاية، وأن مجمل مفاهيمه وأدواته الإجرائية قد انتمت الى منهج آخر، غير المنهج الديكارتى، أقصد المنهج الوضعى الذى ساهم أستاذاه دوركايم فى تأسيسه. وهذه المفاهيم يمكن رصدتها على النحو التالى:

- ١- أن الأدب صدى للحياة بكل مافيه، ومن ثم فإن دراسته يجب أن تتطرق الى دراسة مختلف جوانب هذه الحياة البيئية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية.
- ٢- أن تفسير الظواهر البشرية، ومنها الأدب- ينبغى أن يتم فى ضوء محيطها، فهى علة لمعلول، وليس هناك مجال للمصادفة.
- ٣- ومن ثم فلا بد من الايمان بالجبر فى التاريخ «الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان. (١٠)
- ٤- وطالما أن الأدب مرتبط بالحياة، والحياة تتطور فالأدب يتطور وكذلك اللغة.

ومجمل هذه العناصر فهمها طه حسين كما قدمها الوضعيون الفرنسيون أى فى إطار الفهم المثالى، الذى لا يدرك من المجتمع إلا بنيته الفوقية (المؤسسات) أو العناصر الثابتة مزعومة الأزلية (العصر والجنس والبيئة) (١١) ولسنا فى سياق مناقشة الوضعية، أو



الانشقاق هو انشقاق طبيعى كما قلنا نظرا لأننا نقلنا الشعار الجديد، ولم نعان مخاض ولادته ولاصعوبات إنتاجه، فأصبح كالحلية الجميلة المستوردة المبهرة التى نطى بها تكويننا قديماً لم يتطور ولم يصبح بعد متلائماً مع هذا الشعار الجديد، فيبقى المنهج الجديد شعاراً، وتبقى الممارسة العملية ناقضة لهذا الشعار وناقضة للثورة كلها. لأنها تنتمى عملياً إلى ماتتور عليه. وهذا فى الحقيقة هو القانون العام الذى حكم مجمل تاريخنا النقدى الحديث، والذى يمكننا أن نتابع حلقاته الأساسية من خلال مفهوم محورى، اهتمت به كل الحلقات من الرومانسية إلى الواقعية، هو مفهوم الوحدة العضوية.



مفهوم «الوحدة العضوية» شغل النقاد العرب المحدثين إلى درجة كبيرة، وبصفة خاصة فى المرحلة الأولى التى يمكن اعتبارها أقرب إلى المرحلة الرومانسية فى الأدب والفن، ولأن هذا المفهوم يحمل فى طياته فهماً جديداً لمهمة الفن ولماهيته وكيفية تشكيكه بصفة عامة، فهو يعتمد على وعى جديد بالعالم، ينطلق من أن الفن لاينتج من العقل وإنما عن الخيال، حيث تكون التجربة، مضموناً وشكلاً، كلا عضويهما متكاملان لايمكن الفصل بين أجزائهما، ويساهم فى هذا التكامل العلاقات

حاملة للفلسفات وإيديولوجيات منتجها ومصالحهم الاجتماعية (وهذا أمر يمكن أن ينطبق- بهذه الدرجة أو تلك- على مختلف العلوم الإنسانية، مما يميزها- بدرجة ما عن العلوم الطبيعية والبحث). ومن هنا، فإن هذه المناهج يستحيل التعامل معها أداتياً (instrumental) كما فعل طه حسين، لأن هذا يؤدي إلى مثل هذا التلفيق الذى رأيناه، بل ويؤدي إلى خطر آخر أكثر أهمية، هو أن المنهج فى هذه الحالة يبقى سطحى التأثير، وأقرب إلى الشعار، فى حين أن التطبيق والممارسة النقدية الفعلية، تطبق مناهج أخرى أو عناصر مختلفة من مناهج أخرى، غالباً ما تكون هى المناهج القديمة، المستقرة فى الوعى والتكوين العميق، وتلك هى المناهج التى يأتى المنهج القديم/ الشعار، ليثور عليها.

لقد سبق أن أشرنا إلى تمييز طه حسين بين المنهج التاريخى والذائقة الفردية، أى بين العلم والانطباع، ويمكننا أن نقول أن طه حسين قد حاول أن يستخدم ماأسماء بالعلم (بالمعنى الوضعى) فى دراساته عن تاريخ الأدب والثقافة، أما فى نقده التطبيقى، سواء فى كتاب فى الشعر الجاهلى أو غيره فقد كان أقرب إلى الانطباعية، التى كان من الطبيعى أن تقوده إلى مناهج البلاغيين العرب القدماء التقويمية التى تحكم على الجزئيات، بناء على الذوق الخاص(١٣). وهذا



المجازية والإيقاعية بين أجزاء القصيدة ، كما يساهم فيه التماسك البنائي بين الشخصية والزمان والمكان والحدث والفكر في الرواية القصة (١٤).

ولقد كان هذا المفهوم هو الأداة الرئيسية التي استخدمها العقاد في الهجوم على شوقي حيث اتهم قصائده بالتفكك وبين ذلك عمليا حين راح يعدل في مواضع أبيات قصيدته في رثاء مصطفى كامل دون أن يفقد المعنى شيئا وبعد ذلك أوضح العقاد الأساس النظري حين قال «إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بانغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره في موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة. أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها. ولاقوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبدين فانك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحليهم ولا ينظمون جزافا إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى (١٥).

ولقد فهم العقاد هذا المعنى فهما دقيقا في الجزء الأول من نصه، أما الجزء الثاني فإنه يحمل جملتين يكشفان الخلط، وربما عدم الفهم، هاتان الجملتان هما «أوهي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها»

إن الوحدة العضوية تتميز بصفة خاصة بكونها تعتمد على علاقة التداخل بين العناصر المكونة لها، ومن هنا لا يمكن فصل عنصر عن الآخر، كما هو الحال في أجهزة الجسم الحي التي تتداخل في مكوناتها ووظائفها بحيث إذا اختلف منها القلب، أو المخ أو غيرها، فقدت القدرة على مواصلة الحياة، أو على الأقل صار الجسم مشوها. ومن هنا كانت إستعارة «العضوية» من علم الأعضاء إلى الشعر بصفة خاصة والفن الرومانسي بصفة عامة (١٦).

ولقد فهم العقاد هذا المعنى فهما دقيقا في الجزء الأول من نصه، أما الجزء الثاني فإنه يحمل جملتين يكشفان الخلط، وربما عدم الفهم، هاتان الجملتان هما «أوهي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها»

ولاشك أن العقاد يضع يده- بهذا النص- على تلك الفكرة العبقيرية



مع الآخر دون أن يفقد إستقلاله. كذلك كل بيت فى القصيدة التقليدية ينبغى أن يكون مستقلا نحوا ووزنا ومعنى، ومع ذلك يتراكم ليكمل المعنى فى القصيدة، أما فى القصيدة الرومانسية، فإن ما يسمى باستقلال الأبيات يذوب، حيث يحدث التضمين محطما الإستقلال النحوى والعروضى، كما يحدث تداخل العوالم (الطبيعية/ الإنسان... الخ) محطما استقلال المعنى، ويصبح بناء القصيدة المنطلق من الخيال أشبه بالعالم المتكامل الذى لا يفهم جزء منه دون إدراك علاقته ببقية الأجزاء.... ومن هنا جاء القول بأنه لا يمكن حذف جزء أو تغييره دون أن يؤدي ذلك إلى خلل فى القصيدة، أو إحداث قصيدة جديدة مختلفة عن الأولى.

وإذا عدنا إلى نص العقد مرة أخرى، وجدنا أنه فى جزئه الأول ينتمى إلى الفهم الرومانتيكى، وفى جزئه الثانى ينتمى إلى الفهم الكلاسيكى، حتى للجسم المعنى، وهذا هو التناقض الذى حكم نظرية العقد (المازنى - أيضا) للشعر، فجعله يزاوج بين وظيفتى التعبير والإصلاح، مصدرى الشعور والفكر (الجوهر)، والمعنى والباحث، وبين الوحدة العضوية ووحدة التناسب أو التجاور، بحيث يمكننا القول أن التجديد الرومانتيكى، تحول إلى قالب أو إطار أو شعار كمنحت بداخله المفاهيم الكلاسيكية، دون إدراك للتناقض بين

«كانك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره فى تنسيق مقودهم وحليهم ولا ينظّمونه جزافا» فالجملة الأولى تأتى فى النص مرادفة للجملة السابقة عليها «القصيدة كالجسم الحى» وهما فى الحقيقة غير مترادفتين، لأنه بينما تقوم العلاقة بين أعضاء الجسم على الحيوية أى التداخل والعضوية حقا، فإن العلاقة بين حجرات البيت هى علاقة هندسية، علاقة تجاور ومن ثم لا يمكن أن تكون عضوية أو حية، وكذلك الأمر فيما يختص بالعلاقة بين حبات الخرز فى العقد.

نحن هنا إذن إزاء إحلال نمطين مختلفين من العلاقة بين العناصر محلا واحدا وكتنهما علاقة واحدة. وهذان النمطان من العلاقة بين عناصر القصيدة يميزان نمطين مختلفين من المدارس الأدبية فبينما تقوم القصيدة الرومانسية على علاقة التداخل العضوى الحى بين العناصر، بفعل الدور القائد للخيال فى إدراك العالم، حيث يكون من الطبيعى أن يدرك الخيال العالم إدراكا غير منطقى أو متسلسل أو متجاور، فإن القصيدة الكلاسيكية، التى تقوم العقل إدراكها للعالم، تقيم العلاقة بين عناصرها على التجاور والتناسب بين الأبيات، وهذا ما تذكرنا به جملة العقد الثانية، العلاقة بين حبات العقد، وهو تشبيه سبق أن ورد عند بعض النقاد القدماء (١٧) الذين شبهوا أبيات القصيدة بحبات العقد يتجاور كل منها



الآثنين.

لاستطيع الزعم - مع - بأن العقاد، لم يقدم بالفعل مفهوما نظريا عن الوحدة العضوية وإن لم يكن قد أعطاها ذلك الاسم. وإن كان قد خلط بينها وبين وحدة التجاور كما أوضحنا من قبل، ومع ذلك يبقى كلام أنيس أكثر دقة بشأن الاختلاف الواضح في استخدامهما لمصطلح الوحدة العضوية، حيث يبدو من نصوص الكتاب الكثيرة عنها، وعى جاد بتمييزها عن غيرها من أنواع الوحدة.

يقول الكاتبان:

«إن الأدب صورة ومادة ما في هذا شك ولكن صورة الأدب كما نراها ليست هي الأسلوب الجامد وليست هي اللغة، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته... وبهذا الفهم الوظيفي للصورة تتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين».

ويقولان: «وهكذا يتضح موقعنا من العمل الأدبي، صورته ومادته، إنه ليس لغة ومعاني، بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا» (٢٠) وهكذا نجد أنه، رغم التسليم بمصطلحات الخصم الأرسطية، فإن نفى علاقة التجاور بين طرفي الثنائية واضح، لصالح العلاقة العضوية التي أشرنا إلى مدى صلتها بالحركة الرومانسية، ومن هنا فإنه يصبح من الطبيعي أن ينفي الكاتبان عن الأدب

ومن الطريف أن نجد معركة الوحدة العضوية تستكمل بعد ذلك بثلاثين عاما، ولكن في إطار جديد، هو إطار معركة الواقعيين مع الرومانسيين أو الذين سُموا - في ذلك الوقت - بالتقليديين، أي بين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية، والعقاد وطه حسين من ناحية أخرى.

ففي إطار هذه المعركة، كتب العقاد مقالا في جريدة أخبار اليوم، بتاريخ ٢٧/٢/١٩٥٤، بعنوان: «إلى أدمياء التجديد.. أقرأوا ما تنتقدونه قائلا إنه كتب من الوحدة العضوية منذ أربعين عاما، أي في العشرينات، ورد عليه عبد العظيم أنيس بمقال بعنوان: «عبقرية العقاد» قائلا إن مانادى به العقاد قديما هو الوحدة الفنية، ويرادفها بالوحدة المعنوية مرة فيقول: «فالوحدة الفنية عنده هي الوحدة المعنوية، لا الوحدة العضوية الحية (١٨)، وبوحدة الموضوع مرة أخرى قائلا: إلا أن الذى يدعو إلى الأسف حقا، أن يسقط العقاد هذه السقطة الفكرية فيتصور أن القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية، أو الوحدة العضوية للعمل الأدبي، ثم يدعى أنه من القائلين بها منذ أربعين سنة (١٩).

والحقيقة أن عبد العظيم أنيس محق إذا نظر إلى فهم العقاد العمل للوحدة في النصوص، سواء نصوصه هو الشعرية أو نصوص غيره، ولكننا



الصياغة متسقة. (٢٢) لأن البناء العضوى المترابط لا يستطيع أن يصوغ واقعا اجتماعيا، وإنما يستطيع فقط أن (يعبر) عن رؤيا خيالية ذاتية يفيض بها الشاعر الرومانسى دون غيره.

غير أننا إذا راجعنا دراسة الكتاب التطبيقية للنصوص ولتاريخ الأدب فى مصر، للاحظنا أنه لا أثر حقيقى لمسألة الوحدة العضوية، كمنهج نقدى، فليس صحيحا قول الكتاب «أننا لم نقف عند حدود النقد «الفنى» البحث ولا النقد الاجتماعى البحث للعمل الفنى، بل كشفنا عن مقدار الترابط الطبى والتداخل الحى بينهما، فنحن لانقول بالبنية الحية للعمل الفنى فقط» كما قال العقاد فعلا فى بعض كتبه، وإن لم يفهم ماقاله ولم يحققه- بل تحدد طبيعة هذه البنية الحية ونكشف عن كل العناصر المكونة لها، ثم لانفصل هذه البنية عن المضمون الاجتماعى وبهذا نوحده فى نظرة واحدة نوعين من الدراسة طالما فصل كثير من النقاد بينهما .. وهكذا نوسع من مجال النقد الأدبى» (٢٣)

وفى هذا النص ما يشير الى الرغبة فى الجمع بين منهجين أو مدرستين وليس بين أداتين، ومع ذلك فمن الواضح أن هذا الهدف كان طموحا لم يستطع الكتاب تحقيقه، وما تحقق فى الدراسات التطبيقية، وبإعتراف مقدمة الطبعة الثالثة، كان بحثا فى موقف الكاتب الاجتماعى، أو ما سميها الدلالة

المصرى الحديث، وخاصة الشعر، تحقق الوحدة العضوية مرادفين إياها بالصياغة الفنية: «وفى أدبنا المصرى الحديث نجد أولا أن الصياغة الفنية تكاد تكون ظاهرة نادرة فى الشعر، فالشعر لا يزال أبياتا منفردة متناثرة لا تربطها وحدة فنية وإن ربطتها وحدة فى الموضوع.. أما وحدة العمل، أما الترابط والتآزر بين عمليات الصياغة وعمليات المضمون، أما وحدة الصورة والمضمون فظاهرة تكاد تكون معدومة» كما ذكرنا- حتى اليوم فى شعرنا المصرى الحديث (٢٤).

يمكننا إذن أن نسلم تماما بدقة فهم الكتاب للوحدة العضوية، وفهمه لشروطها والضرورات التى ينبغى أن تتوفر لها فى النص، ولكننا لا نستطيع أن نتجاوز عن استخدام المصطلحات الأرسطية والخلط بينها وبين مصطلحات العضوية، بحيث تترادف مصطلحات: الصورة الصياغة/ الشكل/ الوحدة العضوية، لأنه فى مصطلحات الوحدة العضوية، ليس هناك شكل ومضمون، لأن كليهما صورة أو صور خيالية تنشأ من خيال المبدع كتلة واحدة لا يمكن فصلها أو تقسيمها أو حذف جزء منها أو تعديل موضعه.

وللسبب ذاته لا يمكن أن نفهم كيف تجتمع العضوية مع الفهم الاجتماعى للأدب كما هو الحال فى قول الكتاب. «أننا نؤمن أن الأدب بناء مترابط ينمو نوا داخليا ويصوغ واقعا اجتماعيا



المضمون أو المعنى فى القالب أو الشكل ذاتها، وهى صيغة تقوم على ومى كلاسيكى يدرك العلاقة بين العناصر إدراكا عليا بسيطا (سبب ومسبب): حيث يصنف فى إطار العلاقة التجاورية فى مقابل علاقة التداخل أو الاندماج العضوية وعلاقة التجادل أو التفاعل فى المادية الجدلية أو فى الفن الواقعى.

وهكذا يمكننا أن نجد- فى إطار منهجى واحد، جمعا تجاوريا بين ثلاثة مناهج متميزة، لكل منها مفاهيمه وآلياته وإجراءاته، بحيث نبقى فى النهاية دون تحقيق الشعار المرفوع، وهو هنا الواقعية، مثلما أن الشعار السابق الذى رفعه العقاد، وهو الرومانسية لم يتحقق أيضا، ومن ثم لا نستطيع الزعم بأن صيرورة حقيقية قد تمت فى نقدنا الحديث، وكذلك الأمر فى أدبنا، طالما أننا لم نحقق إنتقالات عميقة من الكلاسيكية إلى الرومانسية الى الواقعية، مثلما أعلنت الشعارات الثلاثة، وكما سبق القول، فإن الجذر العميق لهذا العجز، يرجع إلى أننا نتعامل مع هذه المناهج، وهى جميعا مناهج غربية ، (ونستطيع أن نجد نفس الوضع بالنسبة للمناهج الأخرى أيضا: النفسية، الوجودية...الخ) تعاملنا من الخارج، وتعاملنا أداتيا كما سبق القول وهذا مايتضح بأجلى معانيه فى اللحظة الراهنة من نقدنا الأدبى.

الاجتماعية للمضمون الأدبى. أما الشكل (أو الصياغة أو الوحدة العضوية.فقد كان تابعا للمضمون بوضوح كامل دون أدنى لبس، وإذا كان ممكنا إعتبار تبعية الشكل أو الصياغة للمضمون علاقة ترابط (وهذا يمكن)، فان هذا الترابط لايمكن اعتباره ترابطا عضويا، وإنما ترابط على يأتى فيه الشكل نتيجة للمضمون. وهذا هو الأمر الواضح فى الصيغة الكلاسيكية التى صورت الواقعية على أنها ليست فى الموضوع فقط، وإنما فى الشكل الذى يصب فيه هذا الموضوع ، وفى مثل هذا النص من رواية جيمس جويس «بوليسيز».

ومضمون الرواية أو مادتها ، هو الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال التى (؟) تتميز بها الحضارة الحديثة، وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ، وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة. ولقد استعان جويس على إبراز هذه المادة بعدة وسائل صياغة، منها المونولوج الداخلى، والتداعى الحر للمعانى وتداخل الأخيلى وعكس إتجاه الزمن»(٢٤).

إن هذه الطريقة فى إدراك العلاقة بين الشكل والمضمون لايمكن أولا أن تكون عضوية ، كما أنها- بالطبع- لايمكن أن تكون جدلية،فهى فى الحقيقة أقرب الى الفهم الكلاسيكى البلاغى القديم، الذى استخدام صيغة «صب»



فعليا في الثمانينيات. وهذا التبلور والتكريس لم يفصلا - في مصر بصفة خاصة - عن التحول السياسي الذي حدث بعد مايو ١٩٧١ وانتهاء السلطة الناصرية. وإذا كان هذا الانهيار قد بدأ قبل ذلك بأربع سنوات بعد هزيمة ١٩٦٧، فإن القدرة على الفكك من هذه السلطة ومؤسساتها لم تتحقق بوضوح إلا مع منتصف السبعينيات حيث تمت تصفية الحرس الثقافي القديم، وبدأ احتلال صف جديد من المثقفين بتوجهات جديدة، كان من بينها النقد الجديد.

لقد تم التحول - على المستوى الثقافي والنقدي - تدريجيا خلال السبعينيات ففي الوقت الذي كان الحديث فيه شائعا عن الديمقراطية وتعدد المنابر (في الاتحاد الاشتراكي) ثم الأحزاب بعد ذلك، تم اغلاق مجلات (اليسار): الطليعة والكتاب، ولم يحل محلها سوى (جديد) رشاد رشدي و(ثقافة) يوسف السباعي، وكلتاهما لم تستطع أن تقوم بالدور البديل، فالفيتا وجرى محلها مع بداية الثمانينيات بمجلات ابداع وفصول والقاهرة وغيرها. وفي هذا الوقت كان قد تم عزل كثير من المثقفين والنقاد من مواقعهم، وسافر منهم الكثيرون الى الخارج، سواء إلى أوروبا أو بلاد الخليج، ومن لم يسافر عكف على نفسه وهاجر الى ذات. وهكذا بدت الساحة خالية من زعامات النقد الاجتماعي، ولم يستطع النقد الجديد (الأمريكي) القيام بدور

لقد شهدت الخمسينيات والستينيات من هذا القرن، سيادة واضحة للمنهج الاجتماعي في النقد الأدبي، والذي سمي بالواقعية، والتي سبق أن رصدنا بعض تناقضاتها. وهذه السيادة لم تنف بالطبع المناهج السابقة عليها، بل إننا نستطيع الزعم أن المنهج التقليدي الأساسي، الذي سماه محمود العالم بالمنهج البيئي كان هو الأساس المسيطر في مؤسسات التعليم والبحث العلمي، وبالإضافة الى هذين المنهجين ظهر منهج النقد الأمريكي الجديد على يد رشاد رشدي وتلاميذه، كما ظهرت بعض التوجهات الأسلوبية واللغوية في قسم اللغة العربية بأداب عين شمس على يد مصطفى ناصف ولطفى عبد البديع وغيرهما، بالإضافة إلى تأثيرات مجدودة من الفكر الوجودي والنفسى.. الخ.

بل إننا نستطيع أن نلاحظ أنه مع نهاية عقد الستينيات بدأ يحدث التحول الأكبر عن هذه التيارات جميعا نحو المناهج النقدية الجديدة، أي البنوية والشكلية والأسلوبية وغيرها. ولقد بدأ النقاد العرب يتعرفون على هذه المناهج الجديدة خلال الستينيات، ولكن هذا التعرف لم يتبلور بوضوح إلا في السبعينيات (ربما خارج مصر ويصفه خاصة في المغرب العربي وببيروت)، ثم تكرر وبدأ يمارس تأثيرا



معرفة واسعة بالنقد الأدبي في العالم، كما سبق القول، غير أن هذا التقديم، قد اتسم هو الآخر بطابع الأكاديمية، بكل مشكلاتها في مصر، فسواء كان هذا التقديم توجيهها لمقال أو عرضاً لكتاب أو دورية، أو كتابة عن منهج أو نظرية فإن الطابع الغالب عليه، كان التبسيط المخل من ناحية والغموض من ناحية أخرى وعدم فهم الأصول في كل الأحوال، فمن خلل وتضارب في ترجمة المصطلحات، إلى تناقض في فهم الجمل إلى قصور في فهم الخلفية التي تنطلق منها المقولات، والنسق الذي تنتمي إليه الجزئيات، والسياق الذي تنبع منه النظريات وتجب على أسئلته، سواء كان سياقاً ثقافياً أو سياسياً أو اجتماعياً، وكل هذا أوقع القارئ العربي الذي لا يجيد الإطلاع على اللغات الأصلية المنقول عنها والذي أخذته الدهشة والانبهار، في حالة من الصنمية إزاء المقدم الذي لا يفهمه، وإن كان ماهراً استطاع أن يستل مصطلحاً من هنا وآخر من هناك وزاح يردده في المختدات الأدبية، وعلى المقاهي دون وعي أو إدراك للتناقض الممكن وقوعه والنتائج السيكوباتية التي يمكن أن يعانيتها هو نفسه أو من يسمعه.

وحرصت فصول على أن تخصص عدداً كاملاً (نحو ثلاثمائة صفحة من أكبر قطع يمكن الإمساك به!) لموضوع واحد، وفي ذيل العدد بعض المتابعات الخاصة بالواقع الأدبي، لم تبتعد هي الأخرى

فعال، وكذلك ثقافة يوسف السباعي التقليدية. وهنا جاء الجديد متمثلاً في مجلة فصول، ولقد كان الهم الواضح لفصول هو أن تفك (الانغلاق) النقدي على المناهج السابقة، وخاصة المنهج الاجتماعي. فبدأت منذ العدد الثاني في تقديم «مناهج النقد الأدبي الجديدة»، كتبت من وجهة نظر معادية، وبعد ذلك توالى المناهج ضمن الأعداد، ومن بينها الإسهامات الماركسية (الجديدة)، ولكن ضمن أطر أخرى ومسميات مختلفة: علم اجتماع الأدب، البنيوية التوليدية، الخ، وذلك في إطار التنوع المنهجي الذي قدمت فيه الأسلوبية والبنيوية والسميوطيقا والمنهج النفسي، سواء في نظرية الأدب أو في الأنواع الأدبية المختلفة.

والحق أن فصول قد غطت أوسع مساحة ممكنة من مناهج النقد ونظرياته وفروعه المختلفة. غير أن هذه التغطية انطلقت أساساً من فهم أكاديمي يسمي إلى (عرض التراث) النقدي، كما يطالب الأساتذة طلابهم بأن يعرضوا التراث السابق في موضوع بحثهم، قبل أن يكتبوا رسائلهم الجامعية، وهو هم يمكن أن يكون مجرد نتاج لكون هيئة التحرير من الأكاديميين، ويمكن أن يكون نابعا من تصور لأزمة النقد، آنذاك باعتبارها أزمة نقص في المعرفة، ومن ثم كان لابد من تغطية هذا النقص لتحل الأزمة.

وإيا كان مصدر التوجه فقد تم تقديم



زيغت الوعى بأزمة النقد وحولتها الى  
أزمة تقنية، وقدمت لها من ثم - حلا -  
كرسها ولم يكن يمكنه ان يقدم لها حلا  
حقيقيا.

إن ما سبق من رصد لوجهة نظرنا  
(الخاصة) فى الدور الذى مارسه مجلة  
فصول فى حياتنا الثقافية خلال أكثر  
من عقد من الزمان ، لن يمنع من  
الاعتراف بأن هناك الكثير من  
الدراسات شديدة الأهمية التى قدمت  
فى المجلة ، ولكن هذه الدراسات ليست  
هى الغالبية ، كما أن الإطار الذى  
وضعت فيه سواء على المستوى المنهجى  
للمجلة أو حتى على مستوى حجمها  
وفصيلتها أو تحولها الى كتاب ، أفقد  
هذه الدراسات الهامة التأثير الحقيقى  
الذى كان يمكن ان تحققه لو كانت فى  
إطار آخر. كذلك لن تمنعنا وجهة النظر  
السابقة من الاعتراف بأن اقلية  
المثقفين العرب- وليس المصريين- قد  
رأوا فى فصول عملا شديدا ايجابيا  
والفعالية بحيث يمكن القول أن فصول  
واختياراتها كانت استجابة فعلية  
لإحتياجات لدى المثقفين العرب ، بمعنى  
أن الحل التقنى الذى قدمته فصول كان  
هو بالفعل الحل الذى يراه هؤلاء المثقفون  
وخاصة مثقفو المغرب ، ولكنه حل- فى  
الحقيقة مبنى على وعى زائف بالأزمة  
ومن ثم ساهم فى تكريسها وزيادتها.

إن التصور الذى حكم هذا الحل، ليس  
منفصلا فى الحقيقة عن التصور الفكرى  
الذى حكم العالم العربى مع انهيار حركة

عن الأكاديمية ، لأنها كانت حريصة على  
أن تعرف القارئ بالمجلات الأجنبية  
الجديدة والرسائل الجامعية وبعض  
الوثائق النقدية الهامة فى النقد  
الأوروبى أو العربى بالإضافة الى دراسة  
أو دراستين تطبيقيتين، وقد تكون  
أحيانا عن نص أدبى صدر حديثا، ولكن  
الاعداد لم تخل أيضا فى داخل الموضوع  
المخصص له العدد من دراسات تطبيقية  
على نصوص عربية أو غيرها . ولكن  
بالطبع من منظور خطة العدد ، أى فى  
إطار التوجه المنهجى لكل عدد، بحيث  
أن هذه الدراسات التطبيقية ، كانت  
للمناهج الحديثة المقدمة فى المجلة. وإذا  
كانت معضلات الأكاديمية التى سبق ان  
أشرنا اليها خطيرة على المستوى  
النظري ، فقد كانت فى الدراسات  
التطبيقية أكثر خطورة لأنها تنال  
الإنتاج الأدبى نفسه بالتشويه نظرا  
لقسره وإخضاعه للمناهج الجديدة غير  
المستوعبة أو المتمثلة أو المفكر فى  
إمكانات تطبيقها أو الاستفادة منها  
فى أدبنا العربى.

مير هذه الآليات جميعها أبعدت  
فصول نفسها عن أن تكون مجلة بالمعنى  
الدقيق للمصطلح، فعزلت نفسها عن  
الواقع الثقافى والأدبى وهمومه  
الحقيقية ، التى لم تكن تجرؤ أو يسمح  
لها بأن تقترب منها ، وقرخت عليه  
هوما هى هموم (التكنوقراط) النقدى  
، وكرست الاحساس التقليدى بالانبهار  
بالمغرب والتبعية له.. وفى النهاية



انهيار هذه الحركة يجعل الأمور أكثر تعقيداً ، ويحمل أجيالنا الجديدة مسؤولية أكبر من مسئولية أسلافها . لقد قدمت حركة التحرر الوطني مشروعا نظريا مفايروا للمشروع الليبرالى التابع .

مشروع يقول بأنه فى إمكاننا أن نحل مشاكلنا اعتمادا على أنفسنا دون أن نرفض الاستعانة بأية إنجازات طالما نحن الذين نختارها وندرس إمكانيات الاستفادة منها ، ودون الخضوع لشروط منتج هذه الإنجازات، وبغض النظر عن التناقضات الداخلية فى المشروع على المستوى النظرى ، والممارسات العكسية التى تمت فى إطاره ، فإن هذا المشروع قد استطاع أن يهدد الوجود الاستعمارى ليس فقط فى منطقتنا ، وإنما فى العالم كله ، بحيث احتشد له المستعمرون احتشادا كبيرا ، نجح فى تفويضه ، مسئولية الأجيال الجديدة ، وهى انها عاينت المشروع وانهياره ، وإنها ساهمت على نحو أو آخر فى تحقيق هذا الانهيار ، لأنها لم تكن من القوة بحيث تواصل التفكير فيه وتعمل على تنميته وحمايته من أن يكون مجرد مشروع سلطة العسكر فى مصر والشام والعراق وغيرها ، إن مشروع حركة التحرير الوطنى العربية ، كان نتاجا لجهود وأجيال من المفكرين والمناضلين والمثقفين والكاهنين . كان مشروعا ينمو ويتبلور موازيا للمشروع الليبرالى التابع ، بل إن من بين أفكار

التحرر العربى ، على المستويات المختلفة ، بدءا من الاقتصاد والتكنولوجيا والسلع ، مروراً بالسياسة وانتهاء بالثقافة ، يتمثل هذا التصور فى أن الغرب ينتج سلعا وأفكارا جديدة ومفيدة لتقدم الحياة وحل مشاكل الإنسان ، ولدينا مشاكل وليست لدينا حلول لها ، فما المانع من أن نستعين بما ينتجه الغرب لحل مشكلاتنا ؟ وخاصة أننا فى ميدان العلم والفكر - نؤمن بأن ثمة حضارة إنسانية واحدة وعلماً إنسانيا واحداً يتطور ويتقدم باستمرار ، وليس من المنطقى أن نظل محافظين على تخلفنا دون أن نلحق بركب الحضارة المتقدمة ، وأن ندفن رؤوسنا فى الرمال ونغمض أعيننا عما يدور حولنا فى العالم الذى أصبح - بفعل التكنولوجيا (والنظام العالمى الجديد أخيراً) قرية صغيرة .

قد يكون من الظلم لنقدنا المعاصر وأجيالنا المعاصرة من المثقفين أن نلقى عليهم هذا التصور فهو موجود منذ بداية النهضة ، كما سبق القول ولا شك انه هو الذى مورس بالفعل ، سواء على المستوى الفكرى وعلى المستوى الاجتماعى / السياسى ، طوال عصرنا الحديث ، وبهذا المعنى يمكن القول أن أجيالنا المعاصرة هى وارثة أسلافنا من الليبراليين ، بل حتى من رواده (النهضة) الأول (الطهطاوى وعلى مبارك) ، غير أنى ميزت ما بعد انهيار حركة التحرر العربى ، لأن تبنى هذا التصور بعد



المشروع الليبرالى نفسه ما ساهم فى بلورة المشروع التحررى ولكن حركات الجيش استولت على المشروع وهجنته وأفقدته أصالته ، مما سهل على الأعداء قتله ، ولقد ادى انهيار مشروع حركة التحرر الوطنى وإنحصار نقيضه الذى تمثل فى سياسة الإنفتاح الإقتصادى ومشاريع التسوية السلمية للقضية الفلسطينية التى مثلت معاهدة كامب ديفيد حجرا ضخما فى بنيانها ، ثم مجمل السياسات القمعية التى كانت قمعتها إعتقالات سبتمبر ١٩٨١ ، الى تشتت جبهة الثقافة التقدمية ذات التوجه الإجتماعى ، وكان من الواضح أن مشروما جديدا قد تشكل بهدوء وببطء هو مشروع التبعية أو الرأسمالية التابعة.

ورغم أن هذا المشروع كان هو نفس المشروع الذى ساد فى مصر تحت الإحتلال الانجليزى ، فإن طبقة وامية نسبية ، أنجبت مثقفين (ليبراليين) نموا هذا المشروع نظريا ، فى صيغ لقيت قبولا لدى أبناء هذه الطبقة ، (بل تعدتها إلى فئات اجتماعية أخرى كتلك الفئات المنهجرة بالمشروع التنويرى لطه حسين على سبيل المثال ، من أبناء البرجوازية الصغيرة) مثل هذه الطبقة ، وهؤلاء المثقفين ، لم يوجدوا فى عقدى السبعينيات والثمانينيات فى مصر ، وفى المقابل، انتقلت الذهنية التكنوقراطية التى أنتجها النظام الناصرى ، لتخدم النظام التابع بنفس

الاجراءات وينفخ المنهج الادائى (البراجماتى) الذى تعلمته فى بعثاتها الى بلدان أوروبا الغربية والشرقية ، وفى المدارس والجامعات المصرية ، ومن هنا لم يعد هناك مشروع ثقافى (حتى للتبعية) ، وإنما أدوات إجرائية تسعى لنقل التقنيات والآلات التى تتصور انها قادرة على حل مشكلات الواقع المصرى ، وهذا هو لب المشروع الجديد الذى يتحول فيه المثقفون (مثلهم مثل المهندسين والأطباء الممارسين ، الى مجرد تقنيين لا يفكرون) إلا فى كيفية تنفيذ المشروع الذى يضعه السياسيون دون حق التفكير فيه او مناقشة أو حتى التعرف عليه.

وفى مثل هذا الوضع ، تصبح السلطة السياسية (متمثلة فى خططها فى ميدان الثقافة) هى بؤرة المشروع النقدى ومركزه ومحددة غاياته وهذا فى حد ذاته كفىل بقتل المشروع لأنه أصبح بعيدا عن موضوعه (المادة الأدبية) ، وعن منهجيته التى تتطلب انفا مفتوحا لا تحده أهداف عملية مسبقة تعدد نتائجها من البداية.

واذا كان النقد الحديث بصفة عامة هو مؤسسة من مؤسسات الحياة البرجوازية (٢٥) فإنه يتمتع بما تتمتع به البرجوازية (الأوربية مثلاً) بالليبرالية النسبية ، ومن ثم بحق التعدد والاختلاف ، أما فى وضعنا حيث البرجوازية تابعة لسلطة مركزية قامعة لا تسمح بهذا التعدد فى العمق ، فإن

ورغم أن هذا المشروع كان هو نفس المشروع الذى ساد فى مصر تحت الإحتلال الانجليزى ، فإن طبقة وامية نسبية ، أنجبت مثقفين (ليبراليين) نموا هذا المشروع نظريا ، فى صيغ لقيت قبولا لدى أبناء هذه الطبقة ، (بل تعدتها إلى فئات اجتماعية أخرى كتلك الفئات المنهجرة بالمشروع التنويرى لطه حسين على سبيل المثال ، من أبناء البرجوازية الصغيرة) مثل هذه الطبقة ، وهؤلاء المثقفين ، لم يوجدوا فى عقدى السبعينيات والثمانينيات فى مصر ، وفى المقابل، انتقلت الذهنية التكنوقراطية التى أنتجها النظام الناصرى ، لتخدم النظام التابع بنفس



مقد من الزمان، وآخرون انتقلوا من المنهج الاجتماعي الى البنيوية ، ثم الى التفكيكية، وفريق ثالث انتقل من المنهج النفسى الى البنيوية ومنه الى التفكيكية .. الخ.

غير أن الأكثر خطورة من هذه التحولات ، هو أنه أيا كان الشعار المرفوع على المستوى النظرى ، فإن الممارسة التطبيقية للناقد ، تكشف عن بعد كامل - تقريبا- عن هذا الشعار ، وارتداد هذه الممارسة على ما ترسب فى وعى هذا الناقد وجدانه خلال المراحل الأولى من حياته بحيث يبقى الشعار معزولا ، وتصبح مقولاته ومفاهيمه اقرب الى الزينة أو التباهى بالمصطلح الغربى الجديد، وليس لها فعالية حقيقية فى الممارسة التى تسير فى اتجاه بعينه ، بينما هى دخيلة عليه ونماذج هذا الخلط كثيرة سواء فى الكتب النقدية أو فى المجلات فى مصر وفى غيرها من البلدان العربية.

لقد انطلق بعض النقاد فى هذا التيار من حجة ترى أنه لا بد من تطوير المنهج وإغنائه بكل ما يستجد فى العلم ، ولا شك أن هذه الحجة هى ضرورة دائمة لا يستغنى عنها العلم والعالم ، وإلا فقد كونه علما أو عالما، وتجمد عند نظريات وأفكار ربما تكون الاكتشافات الجديدة قد أثبتت خطأها فيما بعد ، ورغم أن مثل هذه الامكانية لم تتحقق بعد فى مجال العلوم الانسانية بنفس الدرجة التى هى متحققة بها فى العلوم

وضع المشروع النقدى فى سلة هذه السلطة ، يضع هذا المشروع فى مأزق الاختناق التام فى مقابل البحث الحر- نسبيا- الذى كان خلال الثلاثينيات والأربعينيات ، والخمسينيات من القرن.

ولعله من المهم هنا أن نوضح أن سلطة مايو ١٩٧١ ، لم تخلق تيارا نقديا بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة ، أى الانشاء من عدم ، فمن الأمانة أن نرصد أن معظم من كتبوا أو استكتبوا - فى مجلة فصول على سبيل المثال- كانوا مكتملى التوجه قبل فصول ، ولكن فصول باستدعائها لهم ولم شملهم فى نسق متكامل ( هو دفننا المجلة) قد وضعت توجههم أو توجهاتهم فى بنیان واحدسمى بالنقد الجديد ، ومع ذلك ظل بينهم تفاوت فى التوجه نحو مدرسة نقدية بعينها ، دون غيرها ، أو فى درجة التليفق بين المدارس المختلفة فى ذات الوقت.

ولأن هذا المقام لا يتسع إلا للملاحظات العامة، فمن المهم أن نشير الى أن الاتجاه المسائد بين نقاد هذا النقد الجديد كان هو إتجاه الجمع بين أكثر من منهج فى ذات الوقت أو الانتقال بسهولة من منهج لآخر حسب مقتضى الحال (أو ما يتصور أنه جديد فى ساحة النقد الأوروبى) ، ولعل الأمثلة أكثر من أن تحصى لنقاد انتقلوا من الواقعية الى البنيوية الى الأسلوبية ، ثم الى التفكيكية فى مدى لا يزيد عن



الطبيعية ، فإن متابعة الجديد فى ميدان البحث والاستفادة منه هى ضرورة لازمة لاشك ، غير انه من الضرورى أيضا أن نؤكد أن متابعة الجديد فى ذاتها لا تصنع عالما ، فهذا لا بد أن يتحقق ويتأسس لكى يكون قادرا على إنجاز هذه المتابعة والاستفادة . وهذا معناه انه لا بد للباحث أو العالم أن يكون قد امتلك منهاجها فى البحث أصلا حتى يستطيع تنميتها ، وهذا ما اعتقد أن معظم هؤلاء النقاد كانوا يفتقدونه .

إن نقدنا الأدبى لم يستطع أن يحقق - فى كل مرحلة من مراحله - منهاج أو منهاج متكاملة ومتمايزة - فيما بينها - أو بينها وبين سابقتها ، بحيث اننا وجدنا - دائما - أن المنهج الجديد لم يستطع أن يحدث القطيعة مع المناهج السابقة عليه إلا من حيث الشعار المرفوع وبعض المفاهيم ، فى حين تتسلل مفاهيم المنهج القديم القارة ، صراحة أو ضمنا ، الى ثنايا المنهج الجديد فتجهضه تماما ، أو تقيم ثنائيات ضدية مع جديده فتحوله الى مجرد تلغيق لا صلابه فيه ، ولا يبقى من الجديد سوى التسمية ، أما البنية الأساسية فتظل قديمة ، وخاصة فى حالة الممارسة التطبيقية .

ولعل ان يكون واضحا ان مثل هذه الحركة النقدية لا تصبح قادرة على تحقيق التراكم المعرفى ، المبنى على القطيعة أو القاطنات المتعددة كلما احتاج الأمر ، بما يعنى انها غير قادرة على الاقتراب من العلمية . وهى فى ذات الوقت تصبح غير قادرة على تحقيق الوظائف الأولية للنقد الأدبى فى المجتمع ، أى القدرة على إقامة الصلة بين النص والمتلقى ، ناهيك عن القدرة على توجيه الحركة الأدبية نحو الطرق الأفضل لتحقيق الاحتياجات الجمالية الفعلية للمجتمع . فمناهج النقد لم تنبع أصلا من معرفة بهذه الاحتياجات ، كما انها مبنية على معرفة - لم نقم بها نحن فى أغلب الأحيان - بنصوص الآخر التى لم يتيسر لنا الاطلاع عليها دائما ومعاناة التعامل معها نقديا .

وهكذا نعود الى جذر الازمة . فبينما نصل الآن الى أن أزمة المنهج تؤدي الى عدم القدرة على قراءة أسئلة الواقع والعمل الفعال على طرح إجابات لها ، فاننا نستطيع - أيضا - أن نعكس هذا المنطلق ، لتكون عدم القدرة على قراءة أسئلة الواقع ، هى الجذر العميق لازمة المنهج ، وقد يبدو اننا - هنا - نقع فى إطار الدور المنطقي ، ولكن الحقيقة ليست كذلك ، لو اوضحنا نقطة البداية التى ننطلق منها ، ونحن نتصور انه - تاريخيا - بدأت الازمة نتيجة لعدم قدرة الناقد على قراءة أسئلة الواقع ، بقدر ما كان باحثا عن إجابة أسئلة تخصه هو - ككفة من المثقفين ، تصورت انها تستطيع أن تتماثل مع نظيرتها فى مصدر العلم والمعرفة والفن والأدب ، أى الغرب ، كما قدم لنا منذ بداية عصر النهضة .

وهكذا نعود الى جذر الازمة . فبينما نصل الآن الى أن أزمة المنهج تؤدي الى عدم القدرة على قراءة أسئلة الواقع والعمل الفعال على طرح إجابات لها ، فاننا نستطيع - أيضا - أن نعكس هذا المنطلق ، لتكون عدم القدرة على قراءة أسئلة الواقع ، هى الجذر العميق لازمة المنهج ، وقد يبدو اننا - هنا - نقع فى إطار الدور المنطقي ، ولكن الحقيقة ليست كذلك ، لو اوضحنا نقطة البداية التى ننطلق منها ، ونحن نتصور انه - تاريخيا - بدأت الازمة نتيجة لعدم قدرة الناقد على قراءة أسئلة الواقع ، بقدر ما كان باحثا عن إجابة أسئلة تخصه هو - ككفة من المثقفين ، تصورت انها تستطيع أن تتماثل مع نظيرتها فى مصدر العلم والمعرفة والفن والأدب ، أى الغرب ، كما قدم لنا منذ بداية عصر النهضة .

وهكذا نعود الى جذر الازمة . فبينما نصل الآن الى أن أزمة المنهج تؤدي الى عدم القدرة على قراءة أسئلة الواقع والعمل الفعال على طرح إجابات لها ، فاننا نستطيع - أيضا - أن نعكس هذا المنطلق ، لتكون عدم القدرة على قراءة أسئلة الواقع ، هى الجذر العميق لازمة المنهج ، وقد يبدو اننا - هنا - نقع فى إطار الدور المنطقي ، ولكن الحقيقة ليست كذلك ، لو اوضحنا نقطة البداية التى ننطلق منها ، ونحن نتصور انه - تاريخيا - بدأت الازمة نتيجة لعدم قدرة الناقد على قراءة أسئلة الواقع ، بقدر ما كان باحثا عن إجابة أسئلة تخصه هو - ككفة من المثقفين ، تصورت انها تستطيع أن تتماثل مع نظيرتها فى مصدر العلم والمعرفة والفن والأدب ، أى الغرب ، كما قدم لنا منذ بداية عصر النهضة .

ولعل ان يكون واضحا ان مثل هذه الحركة النقدية لا تصبح قادرة على تحقيق التراكم المعرفى ، المبنى على القطيعة أو القاطنات المتعددة كلما احتاج الأمر ، بما يعنى انها غير قادرة على



ولعله أمر لا بد أن يلتفت النظر، ذلك الوضع الذي نجد فيه نقدنا الحديث ، لا يطرح امامه طوال الوقت نموذجاً ، سوى النموذج الأوربي (سواء كان غربياً أو شرقياً أو أمريكياً) وسواء كان هذا النموذج نقدياً أو أدبياً . بدأ هذا مع روى الخالدي ، واستمر مع كل نقادنا المحدثين وضمنهم أنصار المنهج التقليدي ، المثال الذي نقيس عليه ونضرب به الأمثلة هو مثال أوربي ، ثم يعد ذلك تطبيق على أدبنا باحثين فيه من هذا المثل ، وإذا لم يتحقق أنتفت صفة الأدبية أو الإبداعية عن ذلك الأدب، رغم أن الإبداعية تعنى الخروج على المثال السابق ، والأدب هو تجسيد للخصوصية وليس تقريراً للمثل الإنسانية العامة ، ولعل أبرز الأمثلة على ذلك هو تصور نقادنا للرواية والمسرح والقصص القصيرة (٢٦) وتصورهم أيضاً لما ينبغي أن يكون عليه الفن الرومانسي أو الواقعي أو الحداثي .. الخ. المعيار دائماً أوربي ، ولا بحث عن الخصوصية أو عن أسئلة الواقع الفعلية ، وفي أفضل الحالات سعى لمهااة أسئلة الواقع العقلية مع أسئلة الواقع الأوربي.

إن معنى ما رصدت الآن يمكن أن يتلخص في جملة شائعة ، هي أننا لسنا منتجي المناهج الغربية التي نتبنائها ونؤمن بها. وإنما نحن نستوردها ، أو لنقل بدقة أكبر أنها تفرض علينا ، لأننا مولعون بالتجديد ، والجديد هو فحسب ما يصدر عن

أوروبا ، باعتبارها صاحبة العلم المتقدم وصانعة الحضارة النموذج الذي تسعى إليه كما أنها صاحبة القوة العسكرية القاهرة ، ومعنى أننا لسنا منتجي المناهج النقدية ، أنها تقف في مواجهتنا دون أن نستطيع امتلاكها- ميكولوجيا- بمعنى ، فهي المثل الأعلى الذي لا يحق لنا أن نعدل أو نضع أو نغير فيه أو حتى أن نختر منه ما يناسبنا ، أو إذا حاولنا ذلك وقعنا في التلويح فشوهنا المثل ولم نصل إلى منهجنا.

لقد فرض علينا التكوين الاجتماعي منذ بداية العصر الحديث والهيمنة الاستعمارية ، هذا التوجه نحو الشمال كمثل أعلى لا بديل له بحكم تبعية القوى السائدة سواء كانت حاكمة أم لا ، ومن ثم فقد أصبحنا نملك عقولاً وجهت منذ البداية نحو هذا النموذج الأوربي ، فحتى هؤلاء النقاد أو المفكرون أو القادة السياسيين السلفيون الذين يطمحون إلى إعادة النموذج الإسلامي ، لا يرفضون النموذج الأوربي في التقدم والحضارة ، إنما يريدون أن يعيدوا الإسلام كي يؤهلنا كي نصبح مثل أوروبا. حدث هذا عند زعماء النهضة والتنوير ، ويحدث الآن لدى الإخوان المسلمين والجماعات الإسلامية . ومعنى هذا أن عقولنا الحديثة قد بنيت بنية تابعة لمثال آخر ، أما أوربي أو إسلامي ، أما الإبداع والبحث عن المثال من قلب الواقع ، فهذا أمر لا تستطيع عقولنا ،



تاريخ العالم ، وهذا ليس متوفرا عند أغلبنا.

وفى تقديرى ، فإن هذا الوضع بخصائصه مردود الى الخصائص التى حكمت النقاد ضمن فئة المثقفين سواء فى المنشأ أو فى التطور. والملح البارز فى هذه الخصائص ، هو أن هذه الفئة ، قد نشأت منذ البداية فى أحضان سلطة محمد على ، الذى كان حريصا على أن يسلخها عن أصولها الاجتماعية ، وتحولها الى مجرد تقنيين لتنفيذ خطته ومشروعه. والذى تمع كل محاولة من أي منهم للخروج عن هذا الدور (٢٧). وهذه الخاصية هى التى استمرت - بدرجات متفاوتة - طوال تاريخ هذه الفئة أيا كانت السلطة ، أحقاد محمد على أو الاستعمار الانجليزى أو سلطة الضباط الأحرار ومن والاهم. قد يبدو أحيانا أن هناك حرية نسبية للمثقفين - كما كان الحال فى النصف الأول من القرن العشرين - ولكن هذه الحرية ، كما نستطيع أن نؤكد الآن ، كانت حرية المدجن ، ولقد بدا أن هناك توافقا بين المثقفين والسلطة كما كان الحال فى الفترة الناصرية. ولكننا نستطيع أن نؤكد أن التوافق قد كان ظاهريا ، وأن المشروع كان مشروع السلطة وأن المثقفين كانوا منفذين له.

ولن ينفى هذا القانون نقيضه ، أي أن كثيرا من المثقفين كان يحاول - طوال الوقت - أن يخرج عن إطار هيمنة السلطة ، وأن يتصل بالتشكيكية

وإن استطاعت ، فإن قواهر خارجية تتمثل فى القوة الاجتماعية أو السياسية السائدة ، كفيلة بأن تقمعه كما حدث فى التاريخ الحديث كله.

إن العقل التابع ، أى العاجز عن الابداع ، هو عقل لا يستطيع التعامل مع الافكار والآراء والنظريات تعاملأ حرا مبدعا ، هو يتعامل معها ( وخاصة اذا كانت حامله الخاتم الأوربى المتميز) باعتبارها صنما لا يجوز المساس به من ناحية ، وسلعة أو زيا يمكن التسلى بها واستخدامها لبعض الوقت من ناحية أخرى ، وفى كلتا الحالتين تصبح هذه الافكار والمناهج آلة من آلات القمع الذهنى والاجتماعى ، فهى من حيث أصلها قوة مطلقة لا نجرؤ الا على التعامل معها كما هى ، وليس تفكيكها وإعادة ادماجها فى نسقنا الذى يحقق التناسق بينها وبين غيرها ، فتبقى - فى الحالتين - قيمة مطلقة فى ذاتها ، لا امكانية لتحريرها ، وتعديلها أو تخليصها من إطلاقيتها وادماجها فى نسق الخاص الجديد. فهذا لا يمكن أن يتحقق ما لم أكن قادرا على تحويل هذه المناهج أو الادوات أو النظريات عن إطلاقيتها ، وردها الى نسبيتها ، أى تاريخيتها ، باعتبارها فكرا أنتجه بشر فى تاريخ ، إجابة لحاجات هذا التاريخ ، وهذا موقف يحتاج لأن نكون نحن انفسنا نسبين وتاريخيين ، أى أن نكون قادرين على ادراك موقعنا فى التاريخ ، فى تاريخنا الخاص ، وفى



تطورا حقيقيا وبين اضطرابات لرفع شعارات حديثة أو حداثة لمواكية العصر، أو إدعاء العصرية. وإزاء كل هذا نعيش الأزمة.

وعلى هامش هذا الإطار العام ، هناك العديد من النقاد، المصريين والعرب، يسيرون في اتجاه مفاير إلى حد ما، ويمكنهم إذا ما واصلوا طريقهم دون قمع أو إحباط، أن يحققوا شيئا مختلفا قد يساهم في الخروج من الأزمة. يمكننا-مثلا- أن نرصد أن عددا من النقاد سواء الأكاديميين أو غيرهم قد كفوا-حرصا منهم على الاتساق المنهجي- عن متابعة أى جديد في ساحة النقد الأوروبى، وبقوا محافظين على مناهجهم التقليدية، التى وإن حوت تناقضاتها القديمة- فإنها تظل أكثر فعالية، وخاصة فى ميدان النقد التطبيقي، وقدرة على القيام بالوظيفة الإجتماعية للنقد، أى تحقيق الصلة بين المتلقى والنص.

كذلك يمكننا أن نرصد عددا آخر من النقاد، حرصا على التعرف على الجديد فى النقد الأوروبى، ولكنه يتعامل معه بقدر من الوعى بأصوله من ناحية وبنوعية احتياجه إليه من ناحية أخرى، ومن ثم بالقدرة على الاستفادة منه فى التطوير والإغناء به عبر تخليص عناصره من محمولاتها الأيديولوجية كلما أمكن ذلك، أو إدماجها فى نسق جديد يحملها ملامح نسقه المنهجي الخاص الساعى للتكامل.

الإجتماعية، ويعمى حركتها. لكن هذه الحالات كانت تقمع بدرجات متفاوتة من العنف حسب ظروفها، بحيث كان (المتمردون) يرتدون فى نهاية المطاف إلى نفس الصف الذى تمردوا عليه. أما القلائل الذين رفضوا الانصياع وظلوا متمردين، فهؤلاء نسبهم التاريخ، الذى مازال (رغم ييمقراطية العصر الحديث) تاريخ السلطة.

إن خطورة هذا الوضع تكمن فى أن تلك العقلية التابعة التى كرسست فى فئة المثقفين (تابعة السلطة)، هى فى النهاية تابعة للغرب- ذهنيا- بغض النظر عن تبعيةها الاقتصادية أو السياسية للغرب الاستعماري، ولكن يظل النموذج الحضارى والعلمى، هو النموذج الغربى، النموذج الذى تطمح إلى تحقيقه والوصول إلى نتائجه، دون أن نكون قادرين على إدراك الاختلاف التاريخى الذى يقول باننا لن نحقق نفس ما حققه الغرب، ولن نصل إلى مثاله لأنه هو نفسه لم ولن يسمح لنا بذلك، حتى تستمر آلية إنتاجه وتصديره، أى إمكانيات حياته هو ومستقبله مضمونة.

وفى مثل هذا الوضع الذى يدركه الكثيرون من المثقفين والنقاد، ولكنهم يعجزون عن السير فى نقيضه، يقع الانقسام أو الانقسام الذهني، انقسام بين الطموح المستحيل والممكن الرديء، أو انقسام بين الوجدان وبين العقل، أو انقسام بين بنية ذهنية لم تتطور



٤- نفسه ص ١٤.

٥- راجع عن التجديد فى هذه المرحلة النقدية:

ماهر حسن قهس ، حركة البحث فى الشعر العربى الحديث، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦١، ص ١٧٧-٢٠٤.

وعز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، دار المعارف القاهرة ط ٢، ١٩٧٠ ص ١٧-٢٢.

٦- صدر كتاب الديوان فيما بين ديسمبر ١٩٢٠، ويناير ١٩٢١، وهناك من يرى أنه صدر فيما بين يناير وفبراير ١٩٢١، وقد صدر من الكتاب جزآن فقط، فى حين كانت النية إصدار عشرة أجزاء، راجع المقدمة فى طبعة دار الشعب الثالثة . دون تاريخ.

٧- صدر الكتاب سنة ١٩٢٦، ولكنه منع من التوزيع فأعاد المؤلف صياغة أجزاء منه وحذف بعضها وزيادة بعضها، ونشره سنة ١٩٢٧، تحت عنوان: فى الأدب الجاهلى، راجع دراستنا عنه فى كتابنا «البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث» دار شرقيات القاهرة، ١٩٩٣.

٨- محمد حسين هيكل : ثورة الأدب، دارالمعارف ص ١، ١٩٣٣، ص ٨-٩، والتأكيد من عندنا.

٩- راجع تحليلنا لهذه القضية فى دراستنا المشار إليها سابقا: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث.

١٠- طه حسين: فى الشعر الجاهلى، ص ٢٤.

١١- راجع من الوضعية كتابنا: علم

إن مثل هذا الطريق المنهجى، المخلص لقضيته، كان موجودا دائما فى حياتنا النقدية الحديثة، ولكنه ظل دائما هامشيا ومستبعدا، لأنه نثي بنفسه عن أن يكون أداة من أدوات السلطة أو الأيديولوجيا السائدة، ومثل هذا الاتجاه فى تقديرى هو الذى يستطيع مع استمرار مراجعته لنفسه وتطويره لمنطوقاته، وتعديله لمصادر بحثه عن الإجابات، يمكن أن يكون هو الإتجاه الكفيل بتحقيق الخروج من أزمة المنهج، وهذا الخروج يمكن أن يرتبط بتعديل المصادر بالبحث فى تعميق الأسئلة، أى ربما بمزيد من التعرف على الواقع والارتباط به، فعمق الارتباط بالواقع وعمق طرح الأسئلة، ربما يكون- فى ذاته- طريقا للوصول إلى إجابة مبتكرة، وليست إجابة جاهزة ومعدة سلفا.

## الهوامش

١- عصام خلفاى: مساهمة فى البحث عن هويتنا: فى نمط الإنتاج الكولونىالى، ضمن كتاب: النظرية والممارسة فى فكر مهدى كامل، دار القارابى، بيروت، مركز البحوث العربية القاهرة ١٩٨٩، ص ٢٧١.

٢- طه حسين: ذكرى أبى العلاء، مكتبة الهلال بالجالة، ط ٢، ١٩٢٢، ص ٥٣.

٣- طه حسين: فى الأدب الجاهلى، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٦٩، ص ١١٤-١٦.



- إجتماع الأدب، دار لوتجمان، القاهرة ١٩٨٢.
- ١٢- راجع ريثيه ديكارت: مقال في المنهج، ترجمة محمود محمد الخضيرى، ط٢، راجعها وقدم لها د. محمد حلمى مصطفى، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨، من ص ١٥١، ١١٥٤.
- ١٣- راجع على سبيل المثال أحكامه الذوقية فى ميدان موسيقى الشعر، في دراسة قضايا موسيقى الشعر فى مفهوم طه حسين النقدي، ضمن كتاب: طه حسين مائة عام من التنوير، دار الفكر للدراسات والنشر، مارس ١٩٨٩.
- ١٤- راجع بشأن هذا المطلب فى رواية زينب: على ناهد مجلة السفور: مناظر وأخلاق ريفية، السفور عدد ١٧/٩/١٩١٥، ١٩١١/٩/٢٤، نقلا من أحمد الهوارى، مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى، دار المعارف مصر ١٩٧٩، من ص ٨٣-٨٥.
- ١٥- العقاد والمائزنى: كتاب الديوان، ط دار الشعب، مصدر سابق، ص ١٣، راجع أيضا ص ٤١.
- ١٦- عن مفهوم العضوية راجع: PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETIES, PRINCETON UNIVERSITY PRESS. U.S.A. ENLARGED, 1974, P.P 593-594.
- ١٧- من تشبيه القصيدة بالعقد، وعلاقة ذلك بمفهوم الوحدة التى تقوم على التناسب هند كل من ابن طباطبا وقدامة بن جعفر وحازم القرطاجنى، راجع: جابر مصغور، مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدي،
- دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ط١، ١٩٧٨، صفحات ٩٩-١٧١-٤٥٧ على التوالي.
- وعن علاقة مفاهيم الوحدة بالتضمين رفضا وميولا، راجع دراستنا فى العروض والشعر العربى، مجلة فصول، سبتمبر ١٩٨٨.
- ١٨- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، فى الثقافة المصرية ط٢، دار الأمان، الرباط، ص ٤٢.
- ١٩- نفسه، ص ٤٤، وراجع أيضا صفحات ٤٣-٤٩.
- ٢٠- نفسه، ص ٣٣.
- ٢١- نفسه، ص ٣٥.
- ٢٢- نفسه، ص ٣٧.
- ٢٣- نفسه، ص ٤٧.
- ٢٤- نفسه ص ص ٣٣-٣٤، وراجع أيضا بنفس الصفحة المقارنة مع رواية العاصفة لإيليا اهرنبرج، بنفس المنهج.
- ٢٥- راجع
- TERRY EAGETON THE FUNCTIONAL CRITICISM. LONDON 1984, P.10.
- وفى ص ٧ إشارة إلى أن النقد الأوروبى الحديث قد ولد فى أتون الصراع مع الدولة المطلقة.
- ٢٦- راجع دراستنا من نشأة الرواية العربية، تحت الطبع.
- ٢٧- للتفصيل فى هذه القضية راجع مقالتنا: التنمية الثقافية فى ظل التبعية، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ١١، نوفمبر ١٩٩٠.



# تعليقات النقاد

الحديث- إذ تظهر الدراسة كيف تغيرت الأنظمة في المائة سنة الأخيرة، وانقلبت الاتجاهات وتحولت الأفاق الاقتصادية والاجتماعية. وتغيرت أيضا مناهج العلوم الانسانية والنقد الأدبي في مصر. لكن يظل هناك ثابت هو هذه التبعية الفكرية وكأننا ظل للمغير نتحرك من خلال مركز خارج عنا يجعلنا نجرى وراء مسار نقدي ينتج في مكان آخر وفي ظل إبداع وسياق مختلفين. وهناك تبين شبه جاهز لهذا النقد الأدبي يجعلنا نقع في تقليد الآخر المتبوع لافي توليد منهج نقدي يفي

د. فريال غزول:

## النقطة العمياء

أجدنى- وعلى الرغم منى- اتفق مع «سيد البحراوى» فى استفتاحه القيم والجارج من نهنية التبعية عند الناقد العربى . أقول اتفق معه رغم أنفى.. لأننى كنت أتمنى أن يكون مخطئا، وكنت أتمنى ألا تكون التبعية اللاهنية إلا أمرا إستثنائيا- لاقانونا عاما ينطبق على النشاط النقدي وتندرج فى عباءته رموز النقد العربى



تضيف أمثلة ونماذج تبرز مقولاته أو تمفصل توجهاته، أما «سيد البحراوى» فى دراسته هذه فهو يوازى أو يتراسل مع سعيد فى كونه يدرس ظاهره البقعة العمياء عند التابع لاعدد المتبوع فيجدها ليست الآخر، بل الذات. وهنا ممكن الفاجعة. فالاستشراق الغربى الذى يطمس الآخر ليقابله اغتراب شرقى يطمس الآخر، بل يعززه طمس الذات للذات وتمييع الآخر شئ معجوج أن يرفضنا الآخر ويفجينا ويشوهنا فى كتاباته وإعلامه وفنه. ولكنه أمر مفهوم الى حدما. فالغرب يريد أن يسيطر ويهيمن ، ولهذا فهو ينتقص وينتهك ويحجب الآخر- وهذا مفهوم منطقى لآخلاقى-، أما أن تصبح الذات بقعة عمياء أيضا.. لا نرى أنفسنا ومواردنا البشرية، والآنطلق من أسئلتنا بل الأجوبة الجاهزة عند الآخر، أن نغيب أنفسنا بأنفسنا، فهذه هى المأساوية التى يقدمها لنا سيد البحراوى دون اللجوء الى بكائيات ، بل من خلال تحليل بسيط يتميز بنبرة تكاد تكون جافة فى حياها أمام العجز الذى يستعرضه. صحيح أن «سيد البحراوى» يحاول فى وجه هذه الدائرة المغلقة فى خاتمة الدراسة.. حيث يشير بشكل هلامى يفتقد التوثيق الى دراسات حاولت الانتماء وقدمت نقدا ابداعيا، لكن هذه الخاتمة ليست إلا استدراكا بلاغيا تخفيفا لحدة ما جاء به فى خطاب الباحث. فهو لا يذكر دراسة

ياحتياجات وتطلعاتنا ويستجيب لمشاكلنا وأزماتنا.

تواصل دراسة سيد البحراوى مع كتاب ادوار سعيد عن الاستشراق لأنها تتعامل مع اتجاهات مختلفة، بل متضاربة وممتدة تاريخيا.. إلا أنها تتساوى كلها فى فشلها فى التعامل مع نقطة محددة. فمختلف المقاربات فى الغرب على تباينها تتقاطع فى عدم قدرتها على التقاط إنسانية الآخر كما يوضح كتاب الاستشراق، ويرى «ادوار سعيد» أن المنظور الوسيط الدينى فشل كما فشلت الحركة الرومانسية والنزعة العلمانية الاكاديمية والماركسية فى التعامل مع الغير.. مع الشرق والعرب والإسلام. هذه المنظورات والاتجاهات الغربية تختلف فيما بينها وتتصادم لكنها كلها على اختلافاتها تتفق فى عجزها عن التعامل مع الآخر تعاملًا إنسانيًا، فيظل الآخر صورة مختزلة وجاهزة ودونية. فيما تعددت المقاربات وكان هناك بقعة عمياء يعجز عن رؤيتها الغرب مهما غير من زوايا نظره.

ودراسة سيد البحراوى تتحرك فى اتجاه مواز لكتاب الاستشراق هذا ، ولكنها ليست تفريعا فيه، فمنذ أن كتب سعيد كتابه كثرت الدراسات التى تبين وتوثق نظرة الغرب المتحيزة الى الآخر. وكل هذه الدراسات مهما تنوعت وتكاثرت فهى تظل هوامش مستفيضة على كتاب «سعيد» الرائد. أى أنها



واحدة يمكن أن تكون نموذجاً إيجابياً. إن ما نخرج به من هذه الدراسة وكتاب الاستشراق هو أننا مغيبون عن الآخر وعند أنفسنا- هذا طبعاً لو كان سيد وأدوار مصيبين في تحليلهما. المشكلة الحقيقية كيف يكون الحضور؟ كيف يمكن بناء هذه الذات المغيبة بدون السقوط في وهم آخر، وهو ما أطلق عليه الأصالة المحلية، وهم الاكتفاء الذاتي في العلوم الانسانية والنقد خاصة- وحتى نتمكن من الحضور- من التواجد الحقيقي لا الوهمي- علينا أن نفهم شروط الحضور والتواجد.. تلك الشروط التي لم يتعامل معها إطلاقاً «سيد البحراوى» وكأنها غير واردة، وكان الناقد يمكنه أن يستبدل التبعية بالأصالة من خلال فعل إرادي كما يستبدل قميصاً بقميص.

أود أن أقول أن الأكاديميين سيجهزون على هذه الدراسة وسيتهمونها بالسلبية وسيقاومون بشراسة مقولاتها، ولكنها ستكون مقاومة كتلك التي تحدث عنها «فرويد».. حيث لا نريد أن نواجه أنفسنا ونكتشف عجزنا وسقوطنا في التبعية. إن الأجدى بالنسبة لى على الأقل- أن مايقوله سيد صحيح الى درجة كبيرة، واننا لا بد أن نعرف حجمنا وأين يصب جهدنا قبل أن نتمكن من تصحيح مسارنا. ولهذا فأننا لا أود أن أناقش الدراسة من منطلق

سجالي فأطع اعتراضات أكاديمية واستعرض استثناءات، ولكنى أود أن أناقشها من منطلق استكمالي. فأننا شخصياً مقتنعة بأطروحة الدراسة. ولكنى أعدد بعض النقاط:

أولاً: الدراسة لا توضح هل هذه التبعية الذهنية نتيجة للتبعية الاقتصادية والسياسية أم أنها مستقلة نسبياً؟ من قراءتى للدراسة- فقد قرأتها مرتين وشعرت أن «سيد البحراوى» لا يتصدى صراحة للمسألة، ولكن ضمننا. وشعرت أنه يتحدث عن هذه التبعية الذهنية وكأنها سمة مستقلة أو شبه مستقلة، أو كأنها عيب نفسى أقرب مايكون الى مركب شعور بالنقص عند النقاد المصريين أزاء النقد الغربى. أى هى سمة التابع بنبرته الانبهارية الى المتبوع ونظرتة الدونية إلى الذات. وإذا كانت هذه الذهنية نابعة من التبعية الاقتصادية، فالأولى بنا ألا نضيع وقتنا فى الثانوى وننتحدث فى مصدر التبعية وهو الاقتصاد. وأننا شخصياً لا أتبنى هذا الموقف انطلاقاً من التوسير ومن جرامشى وخصوصاً انطلاقاً من نماذج من الواقع الذى نعيشه. فاعتقد أنه يمكن تحرير الذهن من التبعية قبل التحرر الاقتصادى الكامل، وأعتقد أن المسألة ليست شعوراً بالنقص على المستوى العميق عند التعامل. بل تتجاوز التركيبة النفسية للفرد أو للجماعة إلى التركيبة الانتاجية



مهما جدا في جمع هذا النتاج الهام. صحيح أنه جمع لم يصل الى مرحلة التفاعل أو الرؤية، ولكنها خطوة تحسب «لفصول»، ولا يمكن أن نغفل من مرحلة التبعية الانبهارية إلى الابداع النقدي دون المرور بمراحل أخرى منها الاحتكاك والتجاوز وتوسيع الأفق لاختيار موقع الخطوة المقبلة. إن دراسة سيد البحرأوى أقرب ماتكون إلى طبيب يشخص أنك مريض بمرض خطير ثم لا يحدد لك كيف يمكن علاجه أو حتى التخفيف منه.

ثانيا: الدراسة تعطى انطبعا قدا يكون مقصودا من الباحث بفشل أو عجز النقد جميعا من مساهمي فصول مرورا بطة حسين والعقاد ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وتوحى بفشلهم في الخروج من دائرة التبعية للفكر الغربي بشقيه المثالي والمادي، ويبدو الجميع متساوين ومتماثلين في اندراجهم للتبعية. لكن الفرق بين المذكورين هام جدا. - انبهار طه حسين بالغرب يختلف عن انبهار محمود أمين العالم بالغرب- إن صحت تعبير الانبهار وانبهار طه حسين يختلف عن انبهار رشاد رشدي. ولهذا لابد من التمييز وإلا سقط المتلقى في ثنائية أنا والآخر دون التمييز بين موقف طه حسين وعبد العظيم أنيس وتلاميذ رشاد رشدي.

الدراسة توحى بأن الغرب واحد سواء كان يمثل شريحة فيها أو طبقة

والتوزيعية للثقافة. فهناك شبكة غير منظورة، وغير محسوسة تعوق النقد الحقيقي وتسوق النقد الغربي.

فهل المسألة في هذه الحالة تبعية ذهنية؟ لا. إنها مسألة توفير متطلبات الإنتاج وأدواته. فيجب أن نميز- أكثر مما فعل سيد البحرأوى -بين ماهو تبعى نفسيا وبين ماهو نسقي يؤهل للتبعية. فعلينا قبل كل شئ وبعد الاعتراف بعجزنا الماضى أن نرسم خارطة المعوقات التى تثنى عزيمة الباحث عن إنتاج نقد مبدع- أو حقيقى- لاتبعية، ونقوم بمعالجة النقص.

وهل غياب النقد المبدع مسألة إنتاج؟ يقول سيد أن هناك أفرادا يقدمون إنجازا نقديا حقيقيا، وأنا اتفق معه، ولكن لاتكفى هذه الإشارة العابرة. انا أعتقد مثلا أن معنى العيد قد نجحت في استخدامها النقد الحديث وجعلت أدواتها تناسب ابداءها وساهمت في دفع عجلة النقد المتفاعل مع الواقع. كما أعتقد أن «نصر حامد أبو زيد» أيضا يوظف النقد الأدبى ليتفاعل مع الواقع. وهناك أمثلة عديدة. لكن المسألة هي لماذا لايتشكل من النقد المبدعين حركة أوتيار؟ لماذا تظل المحاولات متفردة ومعزولة بعضها عن البعض. هل هي السياسات؟ هل هي السلطوية الذكورية؟ لأدرى. لكن يجب أن يوضح هذا الأمر لأن الابداع الفردى يظل فرديا إذا لم يكن هناك وعاء يجعله يتجاوب ويتفاعل. وأعتقد أن لجلة «فصول» دورا



بعضهم امتدادا للآنا؟. إن مسألة الفصل بين النحن والآخر ليست هيئة. التشابك بالغ التعقيد، ولكن الدراسة تفترض حدودا فاصلة مثل الحدود الجغرافية. لكن الثقافة أكثر تعقيدا والتباسا من الجغرافيا. إن هذا التصور الثنائي يسقط الدراسة في إلغاء التفاوت..

ثالثا: الدراسة تتعامل مع التبعية الذهنية في النقد العربي الحديث ، وتقدم مصر نموذجا وترجع الى تاريخ مصر منذ محمد على وسلخه المثقفين عن جذورهم الاجتماعية. هل تنطبق هذه الدراسة على البلاد العربية الأخرى التى لم يكن من حظها شخص مثل محمد على؟ هل التبعية خصوصية عربية.. خصوصية مالية تاريخية؟ لماذا نجد نقدا إبداعيا فى شبه القارة الهندية؟ بمعنى أنه يحاول أن يشكل نفسه بنفسه ، ولكن مستفيدا من النقد الغربى. ويحاول أن يجيب على أسئلة الحاضر واشكاليات الواقع الهندى الأدبية واللغوية والحياتية ولانجده فى مصر؟. وما يقال عنها يمكن أن يقال أيضا عن أمريكا الجنوبية. هل نجد بلدا عربيا آخر، أو نموذجا ثقافيا تخلص- أو حتى اقترب من التخلص- من هذه التبعية؟ هل هناك مرحلة قدمت نقدا ابداعيا لاتيبعية؟ هل هناك مجلة قدمت نقدا ابداعيا كيف تم ذلك؟ وماهى الظروف التى سمحت بهذا الإنجاز؟ فهذا درس يستحق أن نتمثله.

سائدة أو شريحة ناقدة وناقمة. وهذه الأحادية المبسطة للآخر والآنا والمتضمنة فى تحليل الباحث وكذلك فى تحليل «ادوار سعيد» مخرلة بالواقع، ويمكن أن تؤدي إلى ما يسمى بثنائية الأسود والأبيض. وهذا طبعا غير صحيح ، لأنها ليست أحادية بل تتشكل من طبقات ونشائج وفئات بعضها مهيمن وبعضها مهيمن عليه، وكذلك الآخر أو الغير أو الغرب يتشكل أيضا طبقيا وفنويا. وهذه الطبقات ليست متوائمة، بل كثيرا ماتكون متصارعة، فلا يمكن فى هذه الحالة أن نستفيد من الآخر المغلوب الذى ينقد الآخر الغالب ليشكل تحالفا فكريا معه. وهل يمكن أن نساول بين تبعية للطبقة الحاكمة منذ الآخر والتبعية للطبقة المحكومة التى تتوازى معها فى سلم الهيمنة؟ هل يمكن أن يتساوى الناقد العربى الذى يوظف النقد الغربى المعادى للسلطة الغربية بالناقد العربى الذى يوظف النقد الأدبى النابع من السلطة الغربية؟ هل يمكن أن نقول على مستوى المثال أن تشومسكى مثل كيسنجر يمثل الآخر. وهل الولاء- أو إن شئت التبعية- يتساوى مع التبعية للآخر؟ وأليس فى الآخر نماذج من الآنا. أليس هناك مفكرون ونقاد خارجون منا ويمارسون النقد الأدبى فى سياق غربى؟ كيف نصنفهم. هل يتساوى ادوار سعيد مع تيرى ايجلتون أو مع ايهاب حسن مثلا؟ ألا يمكن أن نعتبر



## هستريا التبعية

لاشك أن الاهتمام بالأدب من وجهة نظر فسيولوجية مسألة خطيرة ولها دلالاتها، ولا أدعى أنني ناقد أدبي، ولكننى تمتعت بقراءة هذا البحث الذى اختلف معه من البداية حتى النهاية. بل أتمنى أن تكون هذه الندوة هى آخر مرة نتحدث فيها عن التبعية إذ تبدو القضية كما لو كانت التبعية متغلغلة فى عروقتنا. وأن التبعية طفت على كل شئ.. فى التعليم وفى النقد الأدبى وفى الماء وفى الهواء وفى الجو وفى الأرض. وأعتقد أن هذا نموذج صعب، وليس هذا غريباً، فمنعش مرحلة فى العلوم الاجتماعية تسقط فيها نماذج وتصعد فيها نماذج. نحن نعيش مرحلة سقوط النماذج الأساسية فى العلوم الاجتماعية. والصراع الآن حول ماهى النماذج الجديدة التى ينبغي أن تبنى. وكلنا- أو بعضنا- يتابع المعركة الكبرى فى الدوائر السياسية الغربية حول مابعد الحداثة وسقوط مشروع الحداثة. وكل هذه المعارك الكبرى انتقلت الآن الى مجال العلوم الاجتماعية، وبالتالي أنا أعتقد أن نموذج التبعية يمكن أن يضيف لنا شيئاً.

القضية الخطيرة التى تعرض لها د.

البحراوى هى مسألة التفاعل الفكرى بيننا وبين الغرب. ونعرف جميعاً أن هناك مشكلة فى تأريخ بداية التحديث فى مصر وفى العالم العربى.

هناك نظريتان.. نظرية تقول أن الحملة الفرنسية (حملة نابليون) كانت هى بداية التحديث وهذه هى النظرية السائدة فى الخطاب الاستشراقى ولدى المؤرخين المصريين. وهناك رأى «بيترجرانت» المؤرخ الأمريكى الماركسى الذى يقول بالعكس.. لقد كانت الحملة إجهاداً لتحديث وطنى نشأ فى مصر فى منتصف القرن الثامن عشر. وفى جميع الأحوال هما نظريتان لاندمو لتبنى واحدة على حساب الأخرى ولكن فى الحقيقة أنا لأدري ماسر هذا الفزع من الآخر. الآخر هو الشيطان والتابع والمتبوع. هذه لغة بالغة الغرابة فهناك لحظة تاريخية احتككنا فيها بالغرب ولم يكن لدينا شئ نقدمه لتطوير هذا المجتمع. فى اللحظة التاريخية التى قرر فيها محمد على استراتيجىة تطوير مصر.. لم يكن هناك قانون حديث فى مصر. ومافعله هو أن استورد القانون من الآخر الفرنسى وترجمه الى العربية

وقد تحدث «د. البحراوى» عن الاندراج فى هذه المسألة وهذا صحيح على الرغم من توقف الاجتهاد وفى مجال الشريعة الاسلامية. وإذن مالذى يضيرنا إذا تعرضنا وتعلمنا واحتككنا بالمناهج النقدية الحديثة؟ هل نعتبر

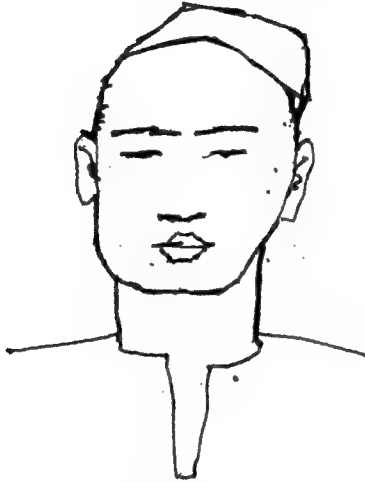


تابعين ومنبهرين بالآخر؟ أعتقد أنها لغة غير مقبولة لأنها تؤدي إلى شوفينية مطلقة وتخندق في الداخل . ماهي خصوصيتنا التي نتحدث عنها؟ التيار الاسلامي المتخلف... استبداد النظم السياسية العربية.. ماهي الخصوصية الوهمية التي نريد الحفاظ عليها بكل مانملك؟ هذه مسألة ينبغي أن يتأملها المرء كثيرا وإلا أصبحت كل عملية اتصال فكري بالغرب هي عملية تبعية. والغريب أن «د. فريال- صديقتي العزيزة»- لم تأخذ في اعتبارها ولم تنتبه لتبعية للتوسير وجرامشي وهي التبعية الماركسية.

لكن لماذا الماركسية ليست في ذهن البعض تبعية؟ يبدو أن الماركسي المصري يرضى بأن يكون رجلا تابعا ومنبهرًا بالفكر الماركسي الغربي دون الانبهار بالارأسمالية والليبرالية الغربية على الرغم من أن الماركسية لم تأتينا من الشيوعية والسيدة زينب بل جاءتنا من الغرب أيضا. إذن الماركسي المصري تابع، والليبرالي المصري تابع، وكل شخص تابع مادامت الأفكار لم تخرج من الأرض المصرية أو العربية.

وأتساءل: هل يوجد شيء هنا؟ وتبقى الإضافة التي أضافها «د. البحراوي» في ورقته التي أراها بحثا هاما في سوسيولوجيا النقد الأدبي. ، أنه لأول مرة يتعرض باحث أكاديمي لهذا الموضوع. إن النقطة الأساسية عنده أنه لم يتعب نفسه كثيرا في تأصيل موضوع التبعية. فقد ابتكر مفهوما ولم يعمل عليه بطريقة عملية بدوراته وبيان حدوثه. فهذه مسألة من نقاط الضعف الأساسية في هذه الورقة. ومن يقرأها يشعر أن «د. البحراوي» ألقى تاريخنا الفكري كله من طه حسين لأخر شخص ويسميه التنوير التابع. كل هذا الجهد العظيم من الطهطاوي حتى الآن لشيء بل هم ليسوا سوى مفكرين تابعين لمنبهرين بالغرب.. ليس عندهم قدرة على الإبداع.. لم يفعلوا شيئا.. هذا كلام غريب... حتى هؤلاء المثقفون هم في نظرة مجرد تكنوقراط وعملاء السلطة من محمد علي لعبد الناصر. هذا كلام يلقى فصولاحية من تاريخنا الوطني والنضالي والثقافي، ولا يمكن بالطبع إلغاء التاريخ النضالي للمثقفين المصريين بهذه البساطة والخفة- أنا آسف لإستخدام هذا اللفظ- لكن لا يمكن بخط واحد هكذا ألقى تاريخنا بأكمله وأكتفى بأن أرد بأنه كان تنويرا تابعا وأنهم تكنوقراط.. تابعون للسلطة. وكلمة السلطة هنا لا معنى لها... هناك سلطة وطنية أظن لا ميب في التعامل معها. لكنه يضع المثقفين دائما في مقابلة السلطة.. هذا كلام يؤدي لثنائية زائفة. هناك سلطة وطنية أتعامل معها كما تعاملنا مع السلطة الناصرية.. لأنها كانت تعبر عن مشروع وطني مصري. ولا ميب في هذا فتجريد السلطة بأنها دائما في تناقض مع المثقفين هو مجرد





التعسف وليس موضوعيا على الإطلاق .  
قد يكون هناك أخطاء فى الترجمة. هذا  
وارد ومحتمل... لكن الرؤية الموضوعية  
تؤكد أن المجلة لاقت نجاحا كبيرا لدى  
المثقفين العرب مما يدل انها قادرة.  
ولا أفهم أى قبحية فى نطقى لكلمة  
القانون بالفرنسية، بل يحتم على عملى  
أن أتابع كل جديد فى كل لغة، ولا أغلق  
الأبواب على نفسى، بحجة الاكتفاء  
بأسئلة الواقع، التى تمثل الأساس، رغم  
أن هذا الواقع لا ينفصل عن العالم وعن  
المنطقة، بل أراه مفهوما غريبا لممارسة

أروام ثقافية سائدة ينبغى أن نتحرر  
منها.  
فى الورقة هناك محاولة غريبة  
لربط بين الانفتاح الاقتصادى ومجلة  
«فصول». وهذه جرأة زائدة من «د.  
البحراوى» إذ يراها تعبيراً فى مجال  
النقد الأدبى عن الانفتاح الاقتصادى.  
رغم أننى لأجد عيباً فى أن تقدم  
«فصول» المناهج الحديثة بعد فترة  
انقطاع طويلة سواء للترجمة أو التعرف  
على الفكر الحديث والمناهج الجديدة..  
وأعتقد أن تقييمه لفصول بالغ



نرصد عددا آخر من النقد حريصا على التعرف على الجديد فى النقد الأدبى، يتعامل معه بقدر من الوعى بأصوله من ناحية وبنوعية احتياجه إليه من ناحية أخرى. ومن ثم يمكن تطويزه عبر تخليص عناصره من محمولاتها الايديولوجية كلما أمكن ذلك أو إدماجها فى نسق جديد يحملها ملامح نسقها الخاص .. الخ ولا يعطى أى أمثلة كما قالت د. فريال. من هم هؤلاء الذين كفوا أولا عن القراءة .. لأنهم كيف؟ وأما الآخرون ماهى الأمثلة التطبيقية.

خلاصة الكلام: هذه الدراسة تحتاج الى مراجعة كاملة فى أحكامها القاطعة. إذ هى عبارة عن إدانة مطلقة للواقع ولتاريخ الفكر المصرى الحديث ، وفيها ظلم بين لنضال المثقفين المصريين بشكل صام ولنقد الأدب بشكل خاص فى محاولة استكمال الواقع المصرى ومحاولة الاضافة والتطوير.

#### فريدة النقاش:

شكر جزيلا للاستاذ سيد ياسين. عندنا الآن وجهتانظر قويتان ستثيران المزيد من النقاش والجدل بعد أن تسمع د. رضوى عاشور.

#### د. رضوى عاشور:

### احترام جهد الآباء

جئت وأناحمل هم الاختلاف

وفى إطار التعميمات الجارفة والاحكام القاطعة التى تعتلى بها الورقة، ولادليل على صحتها يشير الباحث الى أن عقولنا الحديثة قد بنيت عام ١٩٣٥ بنية تابعة لمثال آخر أما الابداع والبحث عن المثال من قلب الواقع فهذا أمر لاتستطيعه عقولنا. وهذه نظرية عنصرية مرفوضة. كل هذا الإبداع المصرى فى الاقتصاد والسياسة والاجتماع. لاتجد الورقة فى أحد من هؤلاء الباحثين باحثا طرح أسئلة الواقع، وكلهم أناس معادون للتبعية. وهذا تطرف شديد فى الأحكام غير مقبول. أيضا يتحدث عن المثقفين. واصفا إياهم بأنهم كانوا مثقفين مدجنين، وأن المشروع كان مشروع السلطة... وأن المثقفين كانوا مجرد منفذين له. ومثل هذا التهريد ليجوز أن نطلقه فى البحث العلمى ولا بد من تشريح السلطة فى كل مراحلها التاريخية. وأغرب الأحكام وردت فى نهاية الورقة. حيث يقول د. سيد انه منجب بمجموعتين من النقد. المجموعة الأولى قررت حرما على الاتساق المنهجى- أى إتساق منهجى؟- ألا تتابع الانتاج الغربى اطلاقا.. لئلا يتلوثوا. الحفاظ على الاتساق المنهجى. وأى باحث يحترم نفسه ينقطع عن القراءة والمتابعة لأحدث ماينتجه العلم هل يكون هذا باحثا أو أستاذا جامعا؟ أما الفئة الثانية: كذلك يمكننا أن



ومواجهة زميلي وصديقي سيد البحراوي. وعندما بدأت فريال غزول تعقيبها صار الهم هعين. لأنها قالت أنا أتفق مع د. سيد البحراوي، لكن عندما استطردت في تعقيبها وجدت أنني لا أختلف معها هذا الاختلاف الكبير. ثم بدأ سيد ياسين تعقبه فأتى لى بهم ثالث لأننى صرت أختلف معه واختلف مع سيد. أريد أن أذاع عن منطلقات سيد لكن أريد أن اهاجم أسلوبه فى كتابة الورقة فالموقف حرج.

ورقة سيد أفلقتنى ، ولدى ما أقوله عن الورقة. وربما أقوله عن هذه الورقة هو تحديدا لكى لايمكن سيد ياسين من توجيه نقد من النوع الذى وجهه اليها فالطريقة التى كتبت بها الورقة تسمح لسيد ياسين أن يقول لا أدري ماسبب هذا الفزع من الآخر؟ لا أدري لماذا هذه الندوة عن التبعية؟ باختصار أريد أن أسقط أسلحة سيد ياسين من بين يديه.

أفلقتنى الورقة إلى الحد الذى دعانى الى أن أعود الى عبارة قديمة لقانون كنت قد اقتبستها ربما منذ عشرين عاما.. يقول فيها: يكتشف كل جيل عبر الظلام النسبى مهمته ويضطلع بها أو يكونها. ولقد قاومت الاجيال السابقة عناصر التاكل التى فرضها الاستعمار عليها- كما ساعدت على إنضاج كفاح زمانها. لابد اذن ونحن فى حومة الكفاح والمواجهة أن نخلص أنفسنا من عادة التقليل من جهد آبائنا وادعاء عدم الفهم

ونحن نتأمل صمتهم أو سلبياتهم. هذه العبارة لقانون أرتبط بها نفسيا. شعرت أن د. سيد البحراوي فى بحثه يبسط تبسيطا مخلا ويعمم تعميمات مربكة ويطلق أحكاما حدية لاتقدم الورقة الأسس أو البراهين الكافية لإطلاقها. ويبدو من الورقة وكأن طه حسين لعب دورا سلبيا فى تاريخنا الثقافى. وكان العقاد والمازنى لعبا دورا سلبيا فى تاريخنا الثقافى. وكان الدور الذى لعبه عبد العظيم أنيس والعالم ليس دورا ذا أهمية. وأستعرض من الورقة النقد المصرى فى بدايات القرن حتى مجلة فصول أو حتى اللحظة الحالية، فيبدو المشهد معتما تماما.. ليس فيه من إنجاز. يمكننا الآن أن نرى نواقص الآباء والأجداد من النقد تحديدا.. لأنهم قدموا ماقدموا وأنضجونا وسمحوا لنا بأن نتعامل مع الآخر وأن نستفيد من إنجازات الآخرين بشكل اكثر نفجا وأقل ارتباكًا، لقد كانوا مرتبكين وكان هذا الارتباك تاريخيا بمعنى أنه نتاج طبيعى لمراحل تاريخية عاشوا فيها ولم يكن ممكنا أن نصل هنا إلا بفضل الجهود التى قاموا بها.. بما فيها ارتباكهم نفسه.

كنت أتمنى أن تكون فى الورقة إشارة لندور. هذا الصرح الكبير- مندور قدم أيضا اجتهادا كبيرا مستفيدا من درس النقد العربى القديم ومستفيدا من درس النقد الأوروبى، مندور كنموذج كان كفيلا بأن يقدم







قدم طه حسين جهدا لدراسة الأدب لم يقدمه أى منا ونحن ندعى عشق الأدب العربى. فهذا الجيل كان يعرف اللغة العربية والأدب العربى أكثر مما نعرفهما وقدم جهدا فى هذا المجال أكثر مما قدمنا.

الاستاذ سيد ياسين على حق فى جزئية... أن علينا أن نطلع على مايقدمه الآخر وعلينا أن نستفيد مما يقدمه الآخر، وليس لنا من إنقاذ إلا الاستفادة من كل نافع يقدمه الآخر. لكن اعتقد أن هذه المعلومة الجزئية موزلة فى قول اختلف معه اختلافا شديدا. وهو القول بأنه لا دأى للحديث عن التبعية.

والسؤال: ما السبب فى هذا الفزع؟ السبب ياسيدى واضح كل الوضوح. أن الآخر يقتلنى صباح مساء يقتلنى مايا فى لقمة العيش. مما يشعرنى يوميا بالمهانة..بالذلة..... بأننى عاجزة. إن هذه الورقة ورقة اصيلة رغم اختلافى معها فى انها تعبر عن حالة الفزع . والفزع يدفعنى أحيانا الى رد الفعل والشطط والعزلة.

**محمود أمين العالم:**

**أحذر من المثالية**

لا أعتقد أنى ساستطيع أن أضيف كثيرا الى ما قيل ، ولعلى سأتحدث من داخل الدائرة. أبدا بكلمة هامة قالتها د.رضوى فى النهاية: أخشى أن تكون

حلولا لمشاكل الورقة ويفيدنا إفادة كبيرة. هناك قفزة من طه حسين والعقاد لانيس والعالم، هناك تخطى لندور.. هناك تخطى لعلى الراعى. ولعديد من النقاد الذين أسهموا بأشكال عديدة.

وهناك قفزة ثانية إلى مجلة فصول، وهناك تخطى جديد لجيل تال من النقاد. ما قاله د. سيد البحراوى عن مجلة فصول نموذج لآباس به لنوع المشاكل التى تقع فيها الورقة لأن أى قراءة نقدية دقيقة-ترصد المواد التى قدمتها «فصول» وكذلك اتجاهات النقاد فيها كان كفيلا بأن يعطينا نتائج مفيدة للغاية. لكن هذا الحكم على المجلة بأنها تعبير عن البورجوازية كذاو...الخ. لا يؤتى الكثير وخصوصا أن مجرد جهد المتابعة والرصد ومعرفة الجديد لكى نرى موقعنا منه ليس سلبيا فى تقديرى. كنت أتمنى أن يقدم د. سيد البحراوى نمودجا أو نمودجين ، ويركز تركيزا دقيقا متأنيا فى دراستهما. لو أخذ نمودج طه حسين أو نمودج العقاد ، وهناك مثل نصر حامد أبو زيد الذى تصدى للدراسات القرآنية ودراسات الفقه ودراسات كبار الأئمة مستخدما مناهج نقدية حديثة استفاد من بعض الأدوات التى قدمها البنيويون لكى يقدم نقدا لاستطيع أن تقول عنه أنه نقد شكلانى. والقول بأن جيل طه حسين اتصف بموقف يزدرى الأدب العربى قول أربكنى جدا تقريبا افزعنى. لقد



ورقة د. سيد هي رد فعل للحالة البشعة التي نعيشها، وقد نحتاج أحيانا لرد الفعل، وعلينا جميعا أن نحاول أن نقومها. نضيف إليها.. نعدلها. ولكن رغم الاختلاف الكبير -بدون توفيقية- حول الممارسة فكلنا في حالة فزع، وكلنا يريد أن يتخطى هذا الموقف.

فريدة النقاش: ماعدا سيدياسين محمود العالم:  
أنا أتوقع من سيد ياسين هذا... لأن سيد في شخصيته وفي فكره وفي منهجه دائم الحدة والصرامة في تحديد المواقف.  
أريد أن أقول بصراحة أن النقد الأدبي في العالم العربي لا يتميز بالإبداع.. نحن لم نبذل نظرية نقدية على الإطلاق، وقد لانكون مطالبين بنظرية إبداعية جديدة في النقد الأدبي. النقد الأدبي ظاهرة من الظواهر المعرفية الإنسانية العامة التي تحفل بكثير من الاجتهادات التي تختلف باختلاف المواقف الاجتماعية والقومية.. لعلنا لم نصل من حيث الاضافة النظرية- إضافية إبداعية للنظر النقدية العالمية باختلاف توجهاتها إلى ثمار كبيرة. لكن لعل أزعج أنه في التطبيق النقدي هناك إيجابيات. وهنا نطغى على نقصنا في النقد الإبداعي النظري.. لكن لانستطيع أن نقول أننا نفتقد بالفعل للإبداع التطبيقي في كثير من الجهود الجادة التي تقف مع واقعنا..

وعلى هذا الأساس أقول : نحن صدى للفكر النظري الغربي. وبهذا معنى من معاني الاتباع أو معنى من معاني التبعية.

ولكن ملاحظتي الأساسية الأولى هي أن د. سيد اهتم بالعلاقة في النقد الأدبي- بالآخر أكثر مما اهتم بالذات. ونحن لووقفنا عند مجرد العلاقة بالآخر نستطيع أن نقول أن هناك نقيصة إبداعية وليس هناك إضافة إبداعية كبيرة، لكن لودرسنا حركة النقد الأدبي في التاريخ مثل ما أشار البعض فسنجد أن هناك دورافاعلا وإبداعيا، ليس في مجال الأدب الذي وقف عنده د. سيد فقط، لأن النقد الأدبي جزء من الحركة الفكرية والثقافية. أنا أقول ليس لدينا فلسفة، وأكاد أزعج أن الفلسفة العربية تتمثل في النقد الأدبي. فهو المجال الايديولوجي الأساسي للصراع مع السلطة، وللصراع المجتمعي. ولو تأملنا منذ بداية القرن العشرين معركة العقاد الديوان نجد أنها لم تكن معركة شكلية في النقد الأدبي. كانت معركة مع شوقي ضد القصر، مع شوقي لصالح المجتمع.. مع شوقي ضد استقبال شوقي للنثر.. الخ..

حتى المعركة الرومانتيكية لأبوللو لم تكن رومانتيكية بالمعنى الغربي إطلاقا بل كانت دعوة للتغيير الاجتماعي وجزءا من الصراع الفكري. معركة ١٩٥٢ لم تكن معركة نقد أدبي.. كانت معركة ضد السلطة الناصرية في بدايتها.



ظروف خاصة.

كما أننا لا يمكن أن نقول إن فكرنا لم يكن إلا ثمرة ، الواقع المتخلف فالقضية هي مدى قدرتك على أن تطوع هذا لواقعك. أقرب مثل صغير: أذكر في الخمسينات جاءت لنا كلمة الالتزام من سارتر. لكن التزامنا لم يكن التزاما «سارتريا» لأن الالتزام عند سارتر مثلهو التزام في الرواية والمسرحية فقط، وليس في الشعر أو في الفن . في مصر حولناه الى التزام في الأدب وفي السياسة وفي الفن والشعر. لأن كل هذه المفاهيم كانت مرتبطة بالحركة الوطنية التقدمية ، التي أخذت هذا المفهوم وتينته وتمثلته وجعلت منه أداة ، وبالتالي فإن التفسير الذهني ليس هو التفسير الحقيقي، بل أخشى أن يكون تفسيراً مثالياً تماماً.

هناك بعض الملاحظات الصغيرة، مثل «الإطلاقية» الشديدة في أحكام د. البحراني، مما يجعلني أثير قضية الحديث عن عالمية الثقافة وكونية المعرفة. ولعل المقصود هو (الكوزموبوليتانية) أي الثقافة التي تهدر كل الخلافات والخصوصيات المختلفة. نحن ضد ذلك، ولكن لانستطيع أن نطلقها بلا احتراس، ونحن الذين نؤمن بحضارة واحدة وبأن هناك ثقافات إنسانية مشتركة. هذه الثقافة الإنسانية المشتركة لاشك أن في داخلها خصوصيات ثقافية واختلافات ثقافية ومصاحية ، لكن هناك ما هو مشترك

معركة إجتماعية و.. ديموقراطية، جزء من الصياغة الفكرية لمفهوم الطبقة. إذن النقد الأدبي في تاريخنا لا يمكن أن نقف عنده بمعنى أدبي خالص ولكن نقف عند دوره في الواقع الاجتماعي. هل هذا المنهج الذي تؤمن به جزء من السياق الذي عاش فيه؟ من أين نبت؟ وكيف أصبح؟ العقاد تأثر ، ولكنه أثر طه حسين تأثر، ولكنه أثر.

النقطة الأخرى هي «الذهنية» وقد دهشت جداً، وكدت أرى أن د. سيد يفسر الأمر تفسيراً مثالياً. كيف تفسر ظاهرة عظيمة كهذه الظاهرة بالتفسير الذهني والأمر كله هو ثمرة واقع معين، وقد أشرت إشارة معينة : أنها ثمرة التخلف. تخلف اجتماعي ليس فقط ثقافياً، بل سياسياً واقتصادياً. هناك تفاوت بيننا وبين الآخر. واختلاف حضاري، ومن الطبيعي أن يكون في هذا ومانسميه التبعية. قد يعطى البعض لها أسماء مختلفة، مثل «تفاعل» أو غيره. وهو ما فعله سيد ياسين. وأنا أذكر أن عبد الله العروي تحدث في «الأيديولوجية العربية المعاصرة» عن ثلاثة نماذج ثقافية كبيرة، وهي طه حسين ولطفى السيد والشيخ محمد عبده وسلامة موسى. وقال أن أيديولوجيتهم لاتنبع من واقعهم، ولكن تنبع من واقع الآخر. وهذا في رأي غير صحيح. صحيح تأثروا بالغرب، ولكن لاشك أنهم كانوا نتيجة لواقع معين في ذلك الوقت له



صمحتين.

وهنا أنا أفرق -ويمكن سيد لم يلاحظ هذه الملاحظة- بين ما هو علمي وما هو موضوعي. النقد الأدبي ينبغي أن يكون موضوعيا لكنه لا يستطيع أن يكون علما أستخرج منه قوانين عامة تصلح للتعليم، لكن الموضوعي هو المتسق الذي يستخلص. ليس ضروريا تحليل قصيدة معينة تحليلا يصلح أن يكون قانونا علميا.. لأن النقد الأدبي بالضرورة لابد فيه من العنصر الذاتي، بمعنى الرؤية الخاصة. وعلى هذا الأساس فالثنائية عند طه حسين مثلا لاتدل بذاتها على التوفيق. التوفيقية عنده توجد في مستويات أخرى.

الحقيقة لا أريد أن أدخل في دفاع عن كتابنا القديم «في الثقافة المصرية»، نحن تعديناه وعملنا أشياء كثيرة أكثر رقا وتقدما. أنت رددتنا إلى الكلاسيكية. لماذا؟ لأننا نتحدث عن العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون..

هل القول بالعضوية يلغى القول بالعلمية؟ من قال هذا؟

كما أنك وحدت وسويت بين الحركة الواقعية والحركة الرومانتيكية والحركة الكلاسيكية، وتشكك حتى في النقد الجديد، وهذا إلغاء لتاريخه الظاهرة أدبيا. وأنا في رأيي أن العلم أو المعرفة تكتشف حقيقتها بالمختلف، فاكتشاف الاختلافات الدقيقة، هو الأساس الذي ينتج قانونا جديدا. عندما

إنساني لا يمكن أن نرفضه بشكل إطلاقي. هناك الخبرة التاريخية المشتركة، المشاكل المشتركة، الأزمات المشتركة، لكن في داخلها قطعاً صراعا وتنازعا وخصوصيات. أخشى كذلك الإطلاقية التي سمعتها في ندوة أمس من أن الثقافة الوطنية لها معنيان فقط: الموقف من الاستعمار أو الموقف من السلطة. هناك ثقافات لودست جذورها وتعبيراتها اللغوية وأبنيتهما اكتشفت أنها موقف ضد ما هو سائد. ضد ما هو مسيطر. لكن وضع هذا «الاكلاسيه»: الثقافة الوطنية هي فقط الثقافة التي ضد الاستعمار، والتي ضد الدولة يقلص الحيوية الكبيرة للثقافة وتنواعتها.

الأمر الأخير الذي أثار له د. البحراوي من أن الثقافة التقليدية يمكن أن تكون ذات فاعلية اليوم. لكن عندما ننقطع عن الغرب هذه القطيعة الكاملة تصبح المسألة خطيرة. لأنها حينئذ تكون قطيعة عدمية وميكانيكية...

التاريخ فيه قطع، وفيه اتصال. الاتصال هو القطع باستمرار. هناك جدلية حركية دائمة. ولذلك لابد من صرامة جدلية تجاه الآخر.

ثم إن سيد استخدم كلمة الثنائية، ودائما الثنائيات عنده تؤدي إلى توفيقية. أنا في رأيي أن هناك ثنائيات لاتؤدي إلى توفيقية لأن الظاهرة الواحدة يمكن أن ننظر إليها من زاويتين، وتكون الزاويتان



عقلانية نخبوية لفئة معينة. أنا لست ضد تغيير الأذهان، ولكن ليس فى ملكوت الذهن وحده تغير الواقع . على أى حال، أعتبر حدة د. البحرأوى حدة واجبة .، هى يقظة فى لحظة نفتقد فيها اليقظة وقد تسمخ الحقائق وتفتقد الجدية.

### د. كمال مغيث:

د. سيد يرى انه كان هناك نقد أدبى ناضج فى القرن الرابع الهجرى. وأنا أظن أن هذا القول مطلق ومتعسف وهو مجرد تبرير لهجوم د. سيد على الاتصال بالمناهج الغربية الحديثة. وهو يرى أن أى محاولة للتفاعل مع هذه المناهج الغربية محاولة للخضوع لهذه الدول الأجنبية، وهذا أيضا قول متعسف لأن الذى يقرأ الالياذة الآن يعجب بها سواء كان فى مصر أو فى أوربا أو فى الهند. وهذا معناه أن فيها ما يتجاوز أنها نشأت فى بيئة معينة وفى زمن معين. وبالتالي من الممكن أن تكون هناك مناهج نقد أدبى تتجاوز كما تجاوزت الالياذة كعمل جمالى وخاصة أننى أظن أن أى منهج وأى نظرية هى عبارة عن تجميع للذى كان موجودا قبل ذلك.

### فريدة النقاش:

شكرا د. كمال مغيث . الحقيقة هو

نطمس الاختلاف لن نتبين الظواهر فى حركتها وفى هويتها الخاصة.

أخيرا فإن الضعف فى النقد الأدبى، أى سلبية النقد الأدبى وعدم الإبداع النظرى فى النقد الأدبى، ناتج فى تقديرى الشخصى عن الضعف العام فى الفكر النظرى المصرى. نحن أبعد ما نكون عن الفكر النظرى. لأحياة لنا ولافكر عندنا دون أن نبلور تجاربنا بلورة نظرية. فى رأى أن الضعف العام نظرى وهذا راجع الى أننا.. مجتمع استهلاكي ولانزال مجتمعا هامشيا. لو المجتمع تحول إلى مجتمع إنتاجى يخرج من إنتاج الشيكولاته والبرونون، يتحول إلى إنتاج ثقيل..لاشك أن العقلية ستتغير، سيتغير الحوار الاجتماعى... سيؤثر هذا فى بنية الفكر النظرى فى مصر، وبالتالي فى الفكر النقدي الذى هو مرتبط بالدالة العقلانية والنقدية. وهذا يدفعنى للحديث ككلمة نهائية قد لاتتعلق بهذه الندوة إلى قضية التنوير . لماذا لم يتحقق هذا التنوير إلا فى المستوى النخبوى العلوى.. المستوى السطحى؟ لأنه تنوير حدث بغير تغيير عام فى فكر المجتمع... لاتنوير بغير فكر. لاتنوير حقيقى بدون أن تغير الأبنية الاجتماعية التى تساعد على تحقيق تنوير أكثر وتؤكد التنوير وترسخه. التنوير إن لم يتحول الى عملية نقدية فى الواقع فلن يثمر. ليست مجرد وجهة فكرية، أو مجرد



الظواهر بعضها البعض.

رد على فكرتى حول تجنيس الفكر.. لأن هذه فكرة أساسية جدا عند سيد البحرأوى.

## د فاضل الأسود:

دعوى أسأل: متى عرفنا مانسميه- أو مانطلق عليه- مقدمة ابن خلدون؟ ابن خلدون لم يكتب هذا الكتاب على الإطلاق. ابن خلدون كتب «ديوان العبرنى المبتدأ و الخبر فى ذكر السلطان الأكبر، ومن عاصره من العرب والبربر». هذا هو اسم الكتاب كما خطه ابن خلدون. لكن لأننا.. ننقل عن ذهنيات نسلم بمسلماتها، فالذى حدث أن مترجم الحملة الفرنسية طرح أمامه كتاب ابن خلدون وكتب شيئا لكى يعرف الجيش الفرنسى عقلية الناس الذين سيستعمرهم، فانتخب بضعة أجزاء، أسماها هو المقدمة. ومن ثم وطن فى ذهننا جميعا أن الكتاب اسمه المقدمة.

سيد ياسين : أنت تقول كلاما غير صحيح.

## عز الدين نجيب:

ماكنت أتمناه أن تحلل هذه الورقة ضمن ماتحلله العوامل والمؤثرات والمثيرات والمتعلقات بين ظاهرة النقد الأدبى وبين غيرها من الظواهر، لربط

وكنت أتوقع أن ترتبط هذه الحالة التى وصل اليها أمر النقد بقضية الابداع الادبى وعلاقة الناقد بالأديب، وعلاقة الحركة النقدية بمسار الحركة الأدبية وتطورها، ومن السابق للأخر؟.

## د. أمينة رشيد:

أريد أن أضيف شيئا لم أسمعه. إن عنصرا أساسيا لوجود نقد أدبى ونقد متبلور هو وجود الحرية فى المجتمع.. بمعنى أثنى أستطيع أن أقول الذى أريد أن أقوله دون أن أذهب للسجن فى اليوم التالى، وبدون أن أجد مجموعات مهيمنة فى المجتمع تعاملنى على أثنى هامشية. إن البلاد تتقدم بالمعارك الفكرية والمعارك الفكرية، الخاصة بنا أجهضت.

كلنا نشعر أننا فعلا نقع تحت تبعية ، نحن نأخذ أجوبة بدون أن نطرح سؤالا. أذكر فى ندوة كنت فيها منذ شهور فى الجزائر قال مثقف «لاتعطونى سمكا، علمونى كيف أصطاد السمكة».

## د. فتحى أبو العينين:

الورقة تبرز مشكلة لذى النقاد العرب والمصريين، تتجسد أساسا فى تبئى مفهوم أو مفاهيم معينة من جانب



التبرير الاجتماعي بجانب التبرير  
الذهني للتبعية النقدية. لكنهما  
تبريران غير مقنعين.

وأريد أن أقول أن النقد الأدبي في  
كل واقع هو ظاهرة نخبوية. في أكثر  
المجتمعات تقدما النقد الأدبي هو  
موضوع النخبة.

### تعقيب د. سيد البحراوي:

شكرا جزيلًا. أنا سعيد جدا بكل  
ما قيل، والورقة مكتوبة بهذه الطريقة  
السجالية، بمعنى أنها تريد أن تقيم  
معركة حول هذا الموضوع الذي أتصور  
أنه في غاية الأهمية. وبالتالي أن تقوم  
المعركة هو تحقيق لما أريد. أن تكون  
هناك أخطاء أو مبالغيات، فانا معترف  
بها ومستفيد بالفعل من كل الملاحظات  
التي قيلت.

أنا معترف بأنني متطرف. أقصد  
بالتطرف الرغبة في الوصول إلى  
الجذور. شيء جميل أن الإنسان يكون  
متطرفا بمعنى أن يصل إلى جذور  
الأشياء، من ظواهرها وشواشيها كما  
يقولون.

لست مفزوعا. أنا أدهو للتعاون الذي  
أسميه تعاونا علميا مع الذات ومع  
الآخر. تعاون يقوم على الندية. هنا  
يمكن أن يكون هناك تفاعل أو  
استفادة. أما التبعية - مهما كان المتبوع  
- فهي مرفوضة.

ناقذ عربي، ثم محاولة توظيف هذا  
المفهوم لكن نتيجة لظروف كثيرة  
تفضي الممارسة إلى التخلي من هذا  
المفهوم والوقوع في حالة من التلقيق،  
ثم النكوص إلى المفهوم البلاغي القديم.  
نحن في حاجة إلى تأصيل  
لسوسيولوجيا النقد الأدبي العربي.

وفقا لهذا المنهج ماذا تكون طبيعة  
الدراسة؟ دراسة لخصائص الفكر الذي  
هو هذا النقد الأدبي. وإقامة الصلة بين  
هذه الخصائص من ناحية وبين واقع  
اجتماعي تاريخي محدد من ناحية  
أخرى. بما في هذا الواقع من عمليات  
أساسية لعبت دورا هاما في تشكيل هذا  
الفكر وبالتالي اكتسابه لخصائص  
معينة. لكن نحن لم نجد مثل هذا  
التحليل، بالشكل الذي أقوله في  
الورقة.

### د. ليلى سوييف:

أنا في تصوري أن هذه الورقة مثال  
على رد فعل لشيئين: لهذا الفزع فعلا  
من الآخر. لكن أيضا للاحساس بالمرارة  
الناجمة عن ما يبدو نجاحا جماهيريا  
للتيار السلفي اللاعقلاني في مقابل  
فشل التيار العقلاني التقدمي.

النقطة الثانية هي أن الورقة تظلم  
نفسها في أشياء كثيرة. هي تثير  
نقاطا فيها درجة من الصحة ثم  
لاستطيع أن تدلل عليها.

إن هناك محاولة في الورقة لتقديم



الى استقلال مطلق.

وان امتداد الافكار الرئيسية فى هذا البحث لآخرها سوف يدعونا لاعادة النظر- بنفس المنهج- لافى إنتاجنا النقدى فقط، وإنما فى كل ما أنتجه المصريون والعرب من أدب حديث، وأخص هنا فن المسرح، الذى عرفه العرب فى القرنين التاسع عشر والعشرين كفن وافتد، ولكنه حين دخل للمجتمع العربى فى لحظة تاريخية معينة أصبح ظاهرة إجتماعية بل وحاجة ثقافية أصيلة.

ان المنهج المثالى يفضى بالضرورة الى نظرة سكونية تلغى الصراع، ويصبح من السهل جدا بعد ذلك النظر للتجاور أو التحاور بين البنىوية والسيمىولوجيا والتفكيكية والماركسية ووجود هذه المدارس كلها فى زمن واحد ومكان واحد كتعبير عن عدم وعى أو تزييف وأحيانا تخطيط متعمد مسبق. وهى نظرية التآمر التى تفتقر غالبا لاساسى علمى عميق.

وفى ظنى أن هذه المدارس جميعا فى تجاورها أو تحاورها هى تعبير عن حاجات حقيقية فى واقع اقتصادى- اجتماعى يتغير وينتقل من القديمة الى الجديد وحدائته- أى رأس ماليتها، غير مكتملة بل مشوهة، وربما يفسر لنا هذا النقصان حالة مجلة «فصول» تفسيرا أقرب للعلمية، فقد كانت «فصول»- وما تزال ساحة عرض للجديد وصراع حوله، دون ان نخفى الفكرة الرئيسية فى دراسة «سيد» حول التوجه التكنى الذى هو توجه أعم سائد فى أوساط الحكم

## فريدة النقاش :

### خصوصية جريحة

#### تتطلع للنقاء

أول ما خطر ببالى عندما قرأت دراسة لصادق الدكتور سيد البحر اوى عن «التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث» هو أنه يتحدث بلسان خصوصية قومية جريحة، تكاد لفرط تركزها حول جرحها أن تلغى وجود أى قانون عام أو قاسم مشترك بين مختلف المجتمعات، وتنفى من ثم أن ينتج هذا القانون العام ظواهر تتشابه بهذا القدر أو ذاك فى عدد من البلدان حين يتشابه مستوى التطور.

ولعل هذا الشعور العميق بالآلم والجرح الذى يبدو غير قابل للشفاء هو ما قاد لثنائية «الأنا-الآخر»، ثنائية تنفى الجدل من البداية منطلقة من فكرة النقاء المطلق، الذى يفصل أيضا فصلاً ألياً بين النشاط الذهنى والقاعدة المادية له، ويناقش إنجازات النقد الأدبى باعتبارها جزءاً من الثقافة والايديولوجية السائدة أى البناء العلوى للمجتمع المصرى فى القرن الأخير، بينما تقطع الخيوط بالتدرج بين هذا البناء العلوى وقاعدته المادية أى اساسه الاقتصادى- الاجتماعى، ولا ينفى هذا التوجه المثالى، أن الباحث يقول بغير ذلك. ويتحول الاستقلال النسبى للثقافة



ونحن لا نستطيع الا ان نتساءل هل نقل الشيوعيون المصريون حقاً النموذج السوفيتي، وهل كانت الاستفادة من اسهامات بليخانوف وجوركي ولوكاتش وبريخت والجدل المثير بين الاخيرين حول الواقعية على سبيل المثال تعبيراً عن ذهنية تابعة ام استشرافاً لأفق تطور جديد في الواقع المصري؟، إذ كانت الطبقة العاملة خاصة في مصر تلعب دوراً متزايداً في الصراع الطبقي والوطني وكسيف لاندروج هذا الاستشراف في العملية الصراعية نفسها بين القديم والجديد.

ان سيد البحرأوى لم يتأمل ابدا حقيقة ان الغرب هو غريبان، وأنه اذا كان ماركس ابناً خالصاً للحضارة والثقافة الغربية فإن عقله النقدي الذي استقصى بنزاهة كل امكانيات، القانون العام، قدم ما يمكن أن نسميه علماً للخصوصية أي للواقع الملموس متجاوزاً كل ما سبقه.

في مناقشته لمفهوم الوحدة العضوية جرت مطابقة بين المفهوم والمنهج، بينما المفهوم هو أيضاً أداة ضمن منهج أشمل، ولا يمكننا ان نقول بمنهج اسمه الوحدة العضوية إنما المنهج هو الكلاسيكي او الرومانسي او الواقعي .. الخ.

لم يتوقف الباحث امام مدرسة الطليعة في النقد او يصنفها بل قفز عليها قفزاً وربما لو توقف عندها لبانت الثغرات العديدة في بحثه.

ان مشروع طه حسين كان وما يزال مشروعاً وتويرياً عقلانياً لم يستنفذ اغراضه، فطه حسين ليس منظر طليعة او

والرأسمالية التابعة عموماً والتي لا تعترف ابداً بتبعيتها وتنظر لأزماتها البنيوية باعتبارها لازمة تقص تكنولوجيا أو تخلف تكنولوجيا.

إن الدراسة بينما تصدده الخطوط الفاصلة بين الأدوات الاجرائية والمنهج، او بين المناهج الجزئية والمنهج الموضوعي التكامل، الذي مثلت الجدلية التاريخية أرقى اشكاله حتى الآن لأنها قامت أولاً على أساس مادي أي واقعي في الأدب والنقد وارتكزت على فلسفة بشقيها المنهجي والنظري- بينما تفعل ذلك- تعود وتنظر نظرة وضعية خارجية لكل الممارسات في حقل الفكر والنقد فتضع انجاز الجدلية التاريخية على نفس مستوى انجاز الرومانسية، بينما كانت المدرسة الواقعية هي الوحيدة التي طرحت أفقاً للتجاوز- وإن ظل قاصراً- لا بسبب النظرية او المنهج، وإنما بسبب عدم اكتمال الرأسمالية، ان المآزق يتجاوز حدود النقد الأدبي الى الواقع الاقتصادي- الاجتماعي.

وما المناهج المبسوطة والمعارف المشوهة والمبتسرة والنزعات التقنية الا التعبير في ميدان الادب عن هذه الحالة التي سيكون من الخطأ الفادح، اختزالها الى تبعية، بل ان التبعية تصبح هي الواقعة الثابتة الوحيدة في بحثه فتنفى الصراع

إن نموذج التحرر الذي يطرحه النقد الحديث ليس نموذجاً غريباً، بل ان تجربة التحرر الوطني من أجل الانسلاخ من قبضة الهيمنة الاستعمارية كانت وما تزال تجربة اصيلة.



فئة كما يسميها سيد البحر اوى، وأن انحدر منها، ولكنه تعبير عن لحظة وعى تاريخي في تطورنا الاجتماعي لم تستنفذ اغراضها بعد بسبب عثرات هذا التطور نفسه، وقد كان اختزاله لمثل طبقة هو سبب ضيق المنظور ومن ثم النتائج الخاطئة.

تجاهل سيد البحر اوى هذا الفيض الهائل من المعرفة الذي يعجز أي مثقف فرد عن استيعابه ونقده بمفرده ولعل فكرة الحزب كمثقف جامعي او الجمعية الثقافية او مجموعات العمل والجريدة ودار النشر والمجلة ان تكون هي الاقدر على إختيار قدرات ونفوذ المدارس والاتجاهات، وبوسعنا في هذا الصدد القول بأن هناك إتجاها «للفصول» وآخر «لادب» ونقد» وثالثا «لابداع» وهكذا.

كما انه ليس صحيحا أن الجديدين في اول القرن قد ازدروا الادب العربي وإلا فإين نضع حديث الاربعاء وكتاب المعري لطله حسنين، وإين نضع بن الرومي للمعقاد، وليس صحيحا انهم لم يبتكروا بل نقلوا والا فإين نضع مفهومى «الشعر المهموس» و«النقد الايديولوجى» لمحمد مندور، سواء اتفقنا او اختلفنا مع المصطلحين، وإين نضع الاضافات المهمة لنظرية المسرح الشعبى التى قدمها كل من توفيق الحكيم ويوسف ادريس وعلى الراعى ونجيب سرور وسعد الله ونوس وعبد القادر علولة، وإين نضع جهود احسان عباس ومحمد ابراهيم وكروب ويعنى العيد وقاروق عبد القادر وقريال غزول وعشرات آخرين؟

ان بروز الذاتية فى الادب المصرى الحديث قد بان مبكرا جدا منذ نشوء الرأسمالية كجنين، وعبر عن هذه الذاتية الشاعر «اسماعيل القشاب» أستاذ وصديق الشيخ «حسن العطار»، إذن فالنزعة الذاتية كانت تنبثق موضوعيا من التطور الداخلى للتشكيلة الاجتماعية-الاقتصادية وليس فقط بتأثير الغرب، ففى ذلك الحين اي فى اواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر وبعد ان هزمت الحملة الفرنسية وانحسرت لم يكن الاحتلال البريطانى لمصر قد بدأ.

ان عددا من الاستخلاصات المتعسفة والغاضبة ناتج فى رأى عن المطابقة بين الرأسمالية كنظام اقتصادى اجتماعى وبين الاستعمار، فالرأسمالية التى كانت تتطور فى بلدان المستعمرات لم تكن مستعمرة (يكسر الميم).

ليس هناك تنوير تابع، هناك تنوير منقوص، فإذا عرفنا التنوير تبسيطا فى انه العقلانية واعمال العقل فى كل شؤون الواقع دون قيد أو شرط ودون أن تحده حدود، فإن التنوير الحالى ينصب على توجيه العملية العقلانية ضد الجماعات الظلامية فقط وليس ضد الحكم الذى وفر الظروف لولادة هذه الجماعات ونموها.

هذه مجموعة ملاحظات أولية فى انتظار ما سوف تفضى اليه المناقشة الواسعة لهذا البحث الهام.



«أرض الشرقاوى»:

# محتوى الشكل والواقعية المأزومة

سيد عبد الله على



## ١- مقدمة منهجية:

تسمى هذه الدراسة لتقديم قراءة تحليلية نقدية لرواية هيد الرحمن الشرقاوى «الأرض» اعتمادا على منهج «محتوى الشكل» (١) الذى ينظر للعمل الأدبى بوصفه نسق العلامات، أو الشكل الذى تتضمن نسق القيم أو رؤيا العالم لدى فبدعه.

ولا يعزل منهج محتوى الشكل النص عن العالم المحيط به، كما فعلت البنيوية والشكلية عندما فصلتا العلامة بوجهيها- الدال/ المدلول- عن الشئ

الذى تشير إليه (وهو مايسميه سوسير «المرجع») (٢). كما أنه لا يبتسر- كما فعلت الماركسية التقليدية- الأفكار والمقولات المعلنة فى العمل الأدبى باعتبارها تمثل «المضمون» أو «الرؤية» ، بغض النظر عن علاقة هذه الأفكار والمقولات المعلنة بالبنية الدالة المكونة من العناصر التشكيلية للنص (٣)، والتى تعتبر هذه الأفكار والمقولات نفسها عنصرا من عناصرها، تدخل دلالاته الجزئية مع الدالات الجزئية الأخرى، التى تجعلها العناصر التشكيلية الأخرى المختلفة فى النص فى



الثانية متضمنة في الأولى، كما أن المجتمع كامن في النص الأدبي. وإن الفن أيضا إجتماعي بشكل كامن، وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعي، الذي هو خارج الفن، يجد فيه صدئ داخليا مباشرا. فليس هناك- إذن- عنصران غريبان يؤثران في بعضهما البعض، بل تكوين إجتماعي يؤثر في تكوين اجتماعي» (٧)

ونحن حين نحلل بنية القص في الرواية فإننا نحلل- بدورنا- البنية الدلالية، أو الرؤية، التي تحملها بنية القص. «وبنية القص لا تعنى فقط الحبكة ولا النوع الأدبي ولا الشكل التسلسلي ولا علاقات الشخصيات. الخ. بل تشمل تضافر كل ماسبق. كما أن الإيديولوجية في هذا السياق تعنى الدلالات التي تنفخ من التركيب والتي توحى بنسق فكري ومنظور للعالم» (٨)، أي أن النسق الفكري أو الرؤية في الرواية- والعمل الأدبي بشكل عام- لا تتمثل في الأفكار والمقولات المعلنة الظاهرة، وإنما تتمثل في نسق من العناصر التشكيلية الدالة، تعتبر الأفكار والمقولات المعلنة نفسها منسرا منها» (٩).

واحترازا من السقوط في مزالق القراءة الإسقاطية، التي يسقط فيها القارئ أفكارا مسبقة على النص ويحاول أن يستنتج بها يتجاوب مع إسقاطاته، فإننا نحاول في هذه الدراسة أن نتحرك داخل حدود ماسمي

علاقة ما (تواز- تجاوز- صراع) لتتكون البنية الدلالية (المحتوى) للعمل - في النهاية- من محصلة هذه الدلالات الجزئية والعلاقات بينها.

فمحتوى الشكل- إذن- هو أنساق الدلالة التي يحملها الشكل الفني الذي يتضمن كل العناصر الفنية والتقلبات التي يستخدمها الفنان واضعا إياها في نسق مرتب ومنظم يحمله رؤيته للعالم» (٤)

وبناء على هذا الفهم للنص الأدبي، ولحتوى الشكل، تتحدد الخطوات الاجرائية للمنهج «فإن محتوى الشكل (...) يستنتج أساسا من تحليل شكل العمل الى مفرداته لكي نكتشف ماتعطيه هذه المفردات من محتوى جمالي، أي فكري فني يتضمن المشاعر والانطباعات والأحاسيس والتفضيلات.. الخ.، ومن ثم لنكتشف حجم الصراع بين محتوى هذه المفردات والنظام الذي وضعها فيه الفنان، ولكي نعرف- في النهاية- محصلة هذا الصراع وأصليين الى المحتوى النهائي، الذي ليس وحيدا ولا مطلقا وإنما هو متعدد لأنه صراعي وقابل لأكثر من تلق حسب ظروف التلقى نفسها» (٥)

والمنهج -بهذا الشكل- يدمج الخطوتين اللتين حددهما جولدمان لاستنتاج الدلالة الاجتماعية في العمل الأدبي- الفهم والشرح (٦)- في خطوة واحدة لاتفصل بين البنية الدالة والبنية الدلالية في العمل، حيث إن



به «القدرة الانقرائية» للنص، أو «الحدود القصوى لإمكانات استجابة المقروء الى (الانقراء) إرسالا واستقبالا على السواء، من حيث ما يمكن وما لا يمكن أن يرسله المقروء من إشارات دالة تلقت الانتباه الى ذاتها أكثر من سواها، ومن حيث ما يمكن- وما لا يمكن- أن يستقبله المقروء من إشارات دالة ترد إليه من النسق المعرفى الخاص بالقارئ» (١٠) فبقدر ما تتيح القراءة للقارئ- فى هذا النوع من العلاقة بين القارئ والمقروء- من فاعلية فى إنتاج الدلالة، فإنها تفرض عليه- قدرا معيناً من الاحتمالات الدلالية تحدده قابلية الإشارات الدالة فى النص- تبعاً لسياقها المعرفى والأنطولوجى الخاص- للتفسير الذى يقوم به القارئ، لذلك فإننا سنحاول ألا نستقرئ من النص دلالة ما إلا استناداً الى دال موجود فى النص، تدخل هذه الدلالة المستقرة ضمن دائرة الاحتمالات الدلالية له.

\*\*\*\*

ابتداء من الصفحة الاولى للرواية يبرز، بشكل واضح ، تعارض هام بين القرية- مكان الفلاحين، أبطال الرواية، والمكان الذى تدور فيه أحداث الرواية- من جهة، والمدينة من جهة أخرى:

«وأنا أعرف قريتي تماما..

أعرفها بصفة خاصة فى تلك السنوات الطاحنة منذ عشرين عاماً عندما كانت القرية تقذف ببعض فتيانها وفتياتها الى المدينة باحثين عن

عمل، ليعودوا من بعد صفراً مهزولين، أكثر صفرة وهزالاً مما ذهبوا، ومعهم آخرون عاشوا فى المدينة طويلاً ، ثم عادوا كلهم ينبشون فى طين الحقول عن طعام..» (١١)

وأهم ما يطرحه هذا التعارض من دلالات هو طرح الأرض كنموذج ومرادف «للوطن». فالقرية/ الأرض هى «الوطن»، بينما لاتمثل المدينة، فقط (خارج الوطن)، بل إنها تقع (خدا الوطن)، فالخطر الذى يتهدد الأرض دائماً يأتى من المدينة ومن ينتمون لمجالها (الحكومة- حكومة حزب الشعب، الباشا، محمود بك، الانجليز، العمدة، الهجانة).

وكما يقوم هذا التعارض الأرض / القرية نموذجاً للوطن، فإنه يرادف بين (المصريين والفلاحين) فى مقابل (الانجليز والباشا) بحيث يكون (المصريون/ الفلاحون) هم أصحاب الوطن، و(الانجليز/ الباشا) أعداء الوطن، هم ومن يتعاون معهم (حكومة حزب الشعب، محمود بك، العمدة.. الخ)

«وبقى الآخرون يتحدثون عن اضطهاد المصريين لحساب الانجليز واضطهاد الفلاحين فى القرى المجاورة لحساب الباشا» (ص ٢٢٦). هذا التعارض- إذن- يمثل الصراع بين أصحاب الوطن من جهة، وأعدائه والمتحالفين معهم من جهة أخرى.

وتتبدى أهمية هذا الصراع فى أنه يتحكم فى البناء الكلى للرواية كما يتجلى فى عناصر تشكيلها المختلفة



والشخصيات تنتمي لجمال المدينة (الانجليز، الحكومة، الباشا، محمود بك، العمدة، الأفندية). ودائما ما يظهر العداء بين هاتين الفئتين من الشخصيات، ولا يحدث بينهما التقاء، إلا إذا أدرك بعضهم أن مصالحه مع الفئة أو الجبهة الأخرى من الصراع، كما حدث مع محمد أفندي حين بدأ ينتمي للفلاحين بشكل حقيقى، أو كما حدث مع الشيخ يوسف حين تعاون مع عمال الزراعة ومحمود بك والحكومة كنزوع من الخيانة..

٢- على مستوى القيم - أيضا - نجد تعارضا بين قيم وعادات أهل القرية وقيم وعادات أهل المدينة، مع استنكار ورفض شديدين - فى بداية الرواية على الأقل - لقيم وعادات المدينة، من قبل أهل القرية. فمحمد أبو سويلم يصف زوج ابنته لأنه يرفض فى ليلة العرس أن يفض بكارتها كما اعتاد أهل القرية «الاشراف» (هـ١) وأهل القرية يتهمون دائما على عادات المدينة (أولاد البندر) (ص ٥١، ٥٢). كذلك نجد أن ساقطات القرية يلتمس لهن العذر لأنهن مضطرات لذلك بسبب الحاجة والفقر. وفى المقابل نجد الاستنكار لساقطات المدينة اللاتى يفتحن الملاحى للبكرات والانجليز.

٣- ثمة تعارض آخر، على مستوى الأدب، بين الأدب الشعبى، باعتباره أقرب الى واقع القرية، فى مقابل الأدب الرسمى - الرومانسى بالتحديد - الذى يمثل مصالح المدينة ومن ينتمون لها.

(الزمن - السرد - المكان - الشخصية - اللغة). ويتجلى هذا الصراع فى الرواية على مستويين:

الأول: المقولات المعلنة والأفكار الصريحة، سواء من خلال صوت الراوى أو على لسان إحدى الشخصيات.

الثانى: تجلى هذا الصراع فى عناصر التشكيل الأخرى والتقليبات المختلفة فى الرواية.

ولايعنى هذا التقسيم الإجرائى فصلا بين الشكل والمضمون، حيث إن تلك المقولات والأفكار المعلنة - كما بينا من قبل - لا تمثل «المضمون» فى الرواية ولكنها عنصر من عناصر بناء الرواية له دلالة التى تدخل مع دلالات العناصر الأخرى فى علاقة ما، مما يكون - فى النهاية - «المضمون الكلى أو «الرؤية» التى تحملها الرواية. لذلك فإننى سأبدأ بتحليل هذا المستوى الأول من الصراع ثم أتناول بالتحليل العناصر البنائية الأخرى لاتبين نوع العلاقة بين هذين المستويين للصراع، ومدى الالتقاء والافتراق بينهما، مما يكشف عن الرؤية الحقيقية الكامنة فى الرواية.

تقوم فى الرواية - على المستوى الأول - مجموعة من التعارضات، تعد امتدادا للتعارض الأساسى بين القرية والمدينة، أو الوطن وأعداء الوطن (المستعمر):

١- هناك تعارض على مستوى الشخصيات، بين شخصيات تنتمى لجمال الأرض/ القرية وهم (الفلاحون)،



نستطيع أن نصل الى تاريخين آخرين:  
١- سنة ١٩٣٣ وهو العام الذى تقع فيه أحداث الرواية، حيث تقع بعد ١٩١٩  
بعدة أربعة عشر عاما (ص ٢١٤)

٢- سنة ١٩٥٣ وهو زمن كتابة الرواية، حيث يشير الراوى فى بداية الرواية إلى أن أحداثها قد وقعت منذ عشرين عاما (ص ٣)، وسوف يفيدنا هذا التحديد التاريخى فى التحليل، كما سيتضح فيما بعد، وتقع أحداث الرواية تحديدا فى الإجازة الصيفية من سنة ١٩٣٣، من بداية الصيف الى بداية الخريف أى حوالى ثلاثة شهور.

ونلمح على مستوى الزمن تجليا للتعارض الأساسى بين مجالى (القرية/ الوطن) و (المدينة/ المستعمر)، حيث نجد تعارضا، فى كيفية تحديد الزمن، بين استخدام الزمن الكونى (الصباح- الضحى- العشاء... الخ)، واستخدام الزمن الحديث (الساعة) . فاستخدام الزمن الحديث (الأوروبى الصناعة) نادر فى الرواية، ولا يستعمل إلا مع من ينتمون لمجال المدينة- أو بالأحرى من ترتبط مصالحهم بالمدينة- (محمود بك، محمد أفندى، المأمور) (١٣) بينما يغلب استخدام الزمن الكونى لتحديد الزمن مع جميع الفلاحين.

تقع أغلب أحداث ومشاهد الرواية فى الفترة ما بين العصر وما بعد العشاء، وهى الفترة التى يجتمع فيها الفلاحون للتباحث فى مشكلة الأرض، مما يتناسب مع غلبة المشاهد الجماعية فى

«وعدت أقلب صفحات رواية «زينب» و«إبراهيم الكاتب» ولكنى لم أجد أبدا ما يحمل العزاء.... لم أجد مأساة قريتى.. وتمنيت أن أصنع كالشيخ يوسف والتقط نفسى الشاردة من خلال قراءة كتاب كبير أصفر يروى قصة البطولة والصبر كرواية «عنتر» أو «أبريد الهلالى» (ص ٣٤٦)

هذا المستوى المعلن من الصراع يوحى بحدّة الانفصال والتعارض بين الطرفين- (القرية والمدينة) أو (الوطن والمستعمر) (أعداء الوطن) بكل ما يرتبط بهما، ويضعهما فى علاقة صراع دائم حيث لا توجد إمكانية للتصالح بينهما. إلا أن هذه الدلالة القطعية للعلاقة الصراعية بين مجالى (القرية/ الوطن) و(المدينة/ الانجليز)، والتى تضعهما على طرفى نقيض بحيث لا توجد إمكانية للتصالح بينهما، هذه الدلالة- على المستوى المعلن لتلك المقولات- لا تكتسب دلالتها النهائية إلا بعد اكتشاف علاقاتها بدلالات العناصر الأخرى فى البناء الروائى.

\*\*\*\*

٢-٢

## أ- الزمن التاريخى:

هناك إشارات متعددة فى الرواية لعام محدد هو عام سنة ١٩١٩ باعتباره العام الذى حدثت فيه ثورة ١٩١٩ (١٢). ومن هذا التحديد التاريخى لهذا العام



الرواية والتركيز على جماعية أهل القرية في مواجهة خطر (المدينة/ المستعمر)، والتعاون لحماية (الأرض/ الوطن).

يمكن تحليل حركة الزمن في الرواية من جانبين:-

الأول: حركة الزمن خارج إطار المحكى (خارج إطار الفترة التى تدور فيها أحداث الرواية)  
الثانى: حركة الزمن فى إطار المحكى

أما بالنسبة للجانب الأول فنجد هناك استرجاعا دائما للماضى، وبالتحديد لسنة ١٩١٩ باعتبار ثورة ١٩١٩ الثورة النموذج من جهة، وبسبب الحضور المكثف لعناصرها (الجيل المنتمى لها. فى الرواية: محمد أبو سويلم- الشيخ حسونة - الشيخ يوسف) من جهة أخرى. هذا الحضور المكثف لثورة ١٩١٩ باعتبارها الثورة النموذج- كما يشار لها فى الرواية- يجعل لها فعالية فى بناء الأحداث، ولرؤيتها التى كانت تتبناها هيمنة على تكوين مفاهيم الثورة والوطن عند شخصيات الرواية (الفلاحين). وبالرغم من وجود شخصيات تنتمى للحاضر فى الرواية (عيد الهادى- دياب- علوانى- محمند أفندى- عمال الزراعيّة- الفتيات- الشباب العاطلين) فإن رؤية جيل ١٩١٩ لمفهوم «الوطن» و«الثورة» هى الحركة لثورة الفلاحين فى الرواية.

هذا الحضور الممتد لثورة ١٩١٩ باعتبارها الثورة النموذج، وتلك الهيمنة لرؤية جيلها وفعاليتها فى حركة الفلاحين ضد (الحكومة/ الانجليز) يجعلنا نشير الى مظهرين للتمائل بين الثورتين (ثورة ١٩١٩، والثورة فى الرواية التى سميت ثورة الزغاليين).

١- إن هذه الشخصيات المحركة للثورة فى الرواية- جيل ١٩١٩- هم من القلائل الذين يملكون الأرض فى القرية (هـ.أ). أى أن رؤيتهم تعبر عن مصالح الطبقة البرجوازية الصغيرة بالذات.

٢- كانت إمكانية التفاوض مع الانجليز قائمة بالفعل من قبل زعماء ثورة ١٩١٩ (الوفد). وهو مأسوف نتبين مدى تحققه فى الرواية مع تحليلنا النهائى للرؤية والمفهوم الثورة فى الرواية.

وفى الجانب الثانى لحركة الزمن (داخل إطار المحكى) نجد أن الفترة التى تقع فيها أحداث الرواية هى فترة الاجازة الصيفية بالنسبة للراوى، الذى يتعلم فى المدينة (القاهرة)، ولا يأتى إلى القرية إلا كـ «زيارة» فى «الاجازة». فهذه الفترة التى تدور فيها أحداث الرواية- إذن- تعد خروجاً على النظام الطبيعى للزمن بالنسبة للراوى، (زمن الدراسة). ولنقل إنها تمثل (الزمن الاستثناء) بالنسبة للحركة الطبيعية للزمن.



## ب)- الزمن الروائى (السردى):-

الواقعية التقديم للمشاهد والربط بينها حيث يقدم الروائى موقفا عاما فى تلخيص ثم ينتقل منه الى موقف خاص يقدمه فى مشهد، وهذا المشهد يمثل عادة ذروة. وقد حدد هذا التوظيف للتخلص والمشهد حركة الرواية الواقعية:

الافتتاحية (سريع) - تلخيص  
(سريع) - مشهدا (بطيئ) تلخيص  
(سريع) مشهد (بطيئ) الخاتمة (سريع) .  
(١٥)

ويزداد تقلص التلخيص فى رواية «الأرض» من المساحة النصية ليفسح مساحة نصية أكبر للمشاهد، مما يدل على مدى الاهتمام بهذه المشاهد بوصفها محاور لأحداث يعتبرها الكاتب هامة ويعنى باستقصائها وإفساح مساحة نصية كبيرة لها، إذ أن دور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ، أما المشهد فهو محور الأحداث الهامة ويحظى بالتالى بعناية المؤلف.. وما يجب ملاحظته هنا هو ربط فيلدنج أهمية المساحة النصية بالحوادث الهامة فى المشهد. إنه يرى عدم جدوى رصد الكلمات فى مواضع ليست ذات بال، بينما يذهب الى حشد الصفحات وبذل الجهود فى المشاهد ذات القيمة غير العادية». (١٦)

وتتمحور جميع المشاهد فى الرواية -تقريبا- حول الثورة على السلطة واجتماع أهل

تقع أحداث الرواية- كما سبق- فى مدة زمنية لاتزيد على ثلاثة شهور- وهذه المساحة الزمنية القصيرة- بالنسبة لأن الرواية تتسع مساحتها النصية الى ٤٢٩ صفحة- تجعل الرواية تعتمد الى الاستقصاء أكثر من التلخيص فى الحكى. وتقوم العلاقة بين المساحة الزمنية والمساحة فى الرواية على شكلين لهذه العلاقة:

١- التلخيص : حيث تكون مساحة النص > (أصغر من) سرعة الحدث.  
٢- المشهد: حيث تكون مساحة النص < (أكبر من أو تساوى) سرعة الحدث.

«يقوم - إذن- بناء الرواية على وحدتين أساسيتين: التلخيص والمشهد، وتتلص التلخيصات بين المشاهد وتقدم لها. فالمشهد يقع فى فترات زمنية محددة كثيفة مشحونة خاصة- أما التلخيص فيقدم مواقف عامة عريضة» (١٤)

ويقل الاعتماد على التلخيص فى رواية الأرض، خاصة إذا كان التلخيص لمدة زمنية تزيد على الليلة الواحدة، أو يومين أو أسبوع على الأكثر (ص ١٩٩، ٢٣٩، ٧٩). وفى المقابل تكثر المشاهد، بشكل لانكاد نلاحظ معه التلخيص فى الرواية الا فى الربط بين المشاهد. «ومن وظائف التلخيص الأساسية فى الرواية



لتصبح جزءاً من نظاما المهيمن على بناء الرواية، مما ينفي الصراع المعلن- الذى أشرنا اليه سلفاً- بين الأدب الشعبى المعبر عن (الأنا/ القرية/ الوطن)، والأدب الرسمى المعبر عن (الأخر/ الحكومة/ الانجليز).  
-المنظور السردى:-

يتولى مسئولية الحكى فى الرواية راو غائب عن الأحداث بالرغم من وجود شخصيته فى بعض أجزاء الرواية. ويسيطر صوت الراوى على المنظور السردى، حيث نجد هذا الراوى عليما بكل شئ، يتدخل فى تحليل الأحداث وخفايا الشخصيات ويلج فى نفوسهم لينطق ويحلل مشاعرهم وأفكارهم. وهذا الأسلوب فى الرؤية السردية هو مايسمى «الرؤية من وراء» (١٧). ويوضح النص التالى مدى معرفة الراوى، بكل شئى ظاهرا كان أم خفيا:

«واستطاع عبد الهادى أن يخنه كل ماحدث... أدرك أن خضرة فهمت بممارستها للنساء والرجال أن وصيفة معجبة بمحمد أفندى ويمكن أن يكون محمد أفندى حدثها عن وصيفة فكلمت هى وصيفة عنه فنهتها وصيفة عن الخوض فى حديث كهذا» ص ٨٧.

هذه السيطرة لصوت الراوى من شأنها- بداية- أن تنفى الصراعية فى الرؤية داخل الرواية، حتى مع إعتبار أن حوار الشخصيات يمثل اختلافا فى وجهات النظر بينهم، لأن هذا الاختلاف- فى النهاية- يتحكم فيه صوت الراوى

القرية للإعداد للثورة ومواجهة ظلم حكومة حزب الشعب. وإذا أضفنا الى ذلك كون الزمن الحكى كله هو الفترة الزمنية لهذه الثورة أو المواجهة من بدايتها الى نهايتها، أمكننا أن نقول ، إن رواية «الأرض» رواية من «الثورة» أو الصراع بين (الفلاحين/ المصريين) و(الحكومة/ الانجليز). وهو ما سوف يؤكد تحليل العناصر التشكيلية الأخرى فى الرواية، وسوف أحاول فى التحليل النهائى مناقشة مفهوم الثورة فى الرواية.

قدم الشرقاوى- كما سبق- الأدب الشعبى كأدب أقرب إلى واقع القرية من الأدب الرومانسى، الذى يراه معبرا عن (الحكومة/ الانجليز) كأدب رسمى، ومع ذلك فإن حضور تلك الملامح من القص الشعبى يعد ضئيلا متواضعا فى مقابل هيمنة نمط السرد الواقعى (الأوروبى أساسا) فمع أن الشرقاوى يحاول أن يطرح الأدب الشعبى كأدب يمثل واقع (القرية/ الوطن) إلا أنه يخضع- فى النهاية ، بوعى أو دون وعى- للنمط الواقعى الأوروبى للسرد. والعلاقة بين هذا النمط الأوروبى للسرد الواقعى والأدب الشعبى ليست علاقة صراعية، فالنصوص العديدة من الأدب الشعبى لاتدخل فى علاقة صراع مع هذا النمط الأوروبى للقص، بل تندرج



فى مقابل المدينة «خند الوطن»، حيث ينتمى لجالها من يمثلون خطرا يهدد مصالح (القرية/ الوطن) فالمرکز والباشا ومحمود بك وحكومة حزب الشعب، كلهم يقعون خارج القرية، ويمثلون أعداء للقرية. فالقرية تمثل الوطن، والخروج من القرية خروج من الوطن، سواء كان هذا الخروج عقابا لأهلها من قبل الحكومة (حيس رجال القرية فى المركز، وشبه النفى للشيخ حسونة الى المدينة)، أو عقابا للخائنين من أهلها (طرد الشيخ شعبان)، أو ارتباط مصالح بالمدينة (المعلمين الأفندي، والباحثين عن عمل). ولا يوجد واحد من أهل القرية- المرتبطين بالأرض- غادر القرية مختارا، ولكن اللذين غادروها من أهلها غير مرتبطين بالأرض من جهة، وترتبط مصالحهم بالمدينة من جهة أخرى: محمد أفندى لتقديم العريضة للحكومة مع محمود بك، والراوى نفسه فى نهاية الاجازة لاستكمال تعليمه فى المدينة.

هناك تعارض آخر فى المكان مرتبط بالتعارض السابق، حيث نجد تعارضا بين الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة، فمعظم المشاهد فى القرية تكون فى أماكن مفتوحة (أمام دار أبو سويلم- أمام مكان الشيخ يوسف- أمام دار عبد الهادى- فى الحقول) ونادرا ما نجد مشاهد تدور فى أماكن مغلقة فى القرية، بينما كل الأماكن خارج حدود القرية مغلقة (قصر محمود بك- سجن المركز - القهوة فى العتبة بيت الشيخ

العليم بكل شئ) والذى يحلله ويعلق عليه، مما يجعل الرؤية التى تنطق وتصرح بها الرواية هى رؤية الراوى فى النهاية، وأعنى بها الرؤية التى تنطقها الرواية- هنا- الرؤية المعلنه من خلال صوت الراوى وشخصياته، فهذه الرؤية المعلنه تنسب الى الراوى الذى يتولى مسئولية الحكى من وجهة نظره الخاصة. أما «الرؤية» التى تخرج بها فى نهاية تحليل العناصر المكونة لبناء الرواية ككل- والتى يعتبر صوت الراوى عنصرا منها- فإنها تنسب الى الرواى، بوصفه المسئول عن البناء الكلى للرواية وتشكيلها بجميع تقنيات- بما فيها صوت الراوى.

ثمة فصل آخر يجب أن نقوم به فى تحليل المنظور السردى فى الرواية، وهو الفصل بين صوت الراوى وشخصيته الموجودة داخل الأحداث. ثمة مسافة شخصية بين زمن الأحداث سنة ١٩٣٣ وزمن الحكى ١٩٥٢، هذه المسافة تجعلنا لانوجد بين رؤية الراوى ورؤية شخصية فى الرواية بل إن الراوى نفسه يتحكم على الرؤية الرومانسية لدى شخصيته فى بداية الرواية.

\*\*\*

٣-٢

لم يغيب الصراع الأساسى فى الرواية عن بناء المكان الرواى حيث طرح الرواية المكان (القرية) كنموذج «للوطن»



وإحساس الراوى بالمكان يحكمه وضعه فيه كزائر وليس كمنتم ترتبط مصالحه بهذا المكان (القرية). لذلك فإن الرواية تنتهى باتجاهه الى المدينة. وهذا الاتجاه للمدينة فى النهاية ليس إتجاه المضطر، ولكنه اتجاه المنتمى للمدينة، أو الساعى- على الأقل- للإنتماء للمدينة/الحلم. وهذا يعكسه إحساس الراوى نفسه بهذا الاتجاه نحو المدينة:

«لكننى كنت وأنا جالس إلى جوار أخى أفتح عينى على طرقات القاهرة مفتوحا بالضجيج والعربات تجرها الحمير، والسيارات الفاخرة المتعددة الألوان، والنساء فى القسائين، والرجال بالبديل، والقرام، والحفاة فى جلابيب غير زرقاء... والعساكر!! [...] وظلت العربية تمضى بنا فى شوارع القاهرة.. وهروقى تنبض بأشياء عديدة عن قريتي.. أشياء لم أستطع أن أنساها أبدا..» (ص ٤٢٩)

نجد الراوى- هنا- بانهتمائه للمدينة «مفتونا» بها، بينما تمثل له القرية، بأحداثها مجرد «ذكريات»، وإن كان لا يستطيع أن ينساها. فلانستطيع أن نعتبر أن انتماءه للقرية، لأن احساسه بها لا يتعدى احساس المتعاطف معها ومع أهلها، بينما ترتبط مصالحه و المدرسة الثانوية التى سيدخلها بالمدينة. «وزحرت فى صدرى صورة المدرسة الثانوية، واضطرابات، الطلاب... بينما كان قلبى مايزال ينبض بحزن على وصيفة وعبد الهادى

حسونة بشيرا)، باستثناء مشهدين فقط خارج القرية يقعان فى مكانين مفتوحين:

الأول: مشهد الاستعداد لاستقبال وزراء حكومة حزب الشعب فى شارع المركز

الثانى: عودة الراوى فى نهاية الرواية الى المدينة، حيث تجد مكانا مفتوحا فى المدينة مما يشبه التصالح بين الطرفين المتعارضين- حسب النظام الذى وضعتهما فيه الرواية- فنجد المكان المفتوح (الذى يقلب وجوده فى القرية)، فى المدينة (التي تقلب عليها الأماكن المغلقة) ولعل هذا الجمع بين الطرفين المتعارضين هو سبب إحساس الراوى المتغير بالمكان وكأنه يراه لأول مرة، على الرغم من أنه يعيش أساسا فى المدينة. «وهزنتى المراضى العديدة التى طال عنها غيابى أربعة أشهر من الصيف وكأنى أرى لأول مرة مدينة لم أعرفها من قبل» (ص ٤٢٩)

وإذا كان المكان (القرية) مطروحا فى الرواية كنموذج لـ «الوطن»، فإنه يمثل فى البناء الكلى للرواية، وفى إحساس الراوى به، شيئا آخر. ففى البناء المكانى للرواية ككل يمثل المكان مكانا استثناء- إذا جاز هذا التعبير- فرحلة الراوى (المنتمى للمدينة بمصالحه) إلى القرية إنما هى «زيارة». فالمكان يبدأ فى الرواية بالمدينة- سواء من قبل الراوى أو شخصيته- وينتهى بها كذلك.



وقريتي...» (ص ٤٢٨)

(وصيفة- محمد أبو سويلم- عبد

الهادي)

٢- شخصيات ثانوية: وهي التي لا تحظى بنفس القدر من الأهمية والمحورية بالنسبة للشخصيات الرئيسية ، إلا أن مدى الخضور والفاعلية لهذه الشخصيات يجعل لها أهمية مقارنة للشخصيات الرئيسية مثل: (الشيخ حسونة- الشيخ يوسف- محمد أفندي- دياب)

٣- شخصيات هامشية: وتحظى بأقل قدر من إهتمام الكاتب ومن الفاعلية في الأحداث ومن البناء الفني أيضا، حتى أن الكاتب قد يترك بعض هذه الشخصيات بلا أسماء أو ملامح مميزة مثل (عمال الزراعة- الشبان العاطلين والعمالين منهم بالأجرة- الراوي- المأمور- أهل الناحية الشرقية- شيخ البلد- الرجال والنساء الذين يعملون بالأجرة). وقد يحدد بعض الشخصيات التي تعلق في الأهمية على بقية الشخصيات الهامشية مثل (علوانى- خضرة- الشيخ الشناوى- الغفير- عبد العاطى- شعبان). وهذه الشخصيات الأكثر تحديدا- مع ذلك- لا ترقى لأهمية الشخصيات الثانوية وفاعليتها وبنائها الفني.

إن رواية «الأرض» لا تحكى قصة بحث «فرد» عن قيم أصيلة (١٨) . فهي لا تتمحور حول شخصية فردية ، وإنما تحكى قصة «جماعة» مما قد يباعد بينها والرواية البيجوازية، التي تقوم

هذه العلاقة بالقرية والمدينة لا تختلف كثيرا عن العلاقة التي عبر عنها هيكل فى «زينب» حيث «الإعجاب» بباريس، و«الحنين» الى مصر (١٨). فكما أن «الإعجاب» يكون بشئ مرغوب فيه ومسمى نحوه و«الحنين» يكون لشئ متروك مع عدم السعى نحوه فإن (الافتتان والحلم) يؤيدان نفس دلالة (الإعجاب)، وكذلك (التعاطف والحزن، والذكري) يؤدون نفس معنى (الحنين)، وإن كان يشوبه شئ من المارة.

فالشرقاوى (الواقعى) لا يختلف- إذن- كثيرا عن هيكل (الرومانسى) فى الإحساس بالمكان/ الوطن فى علاقته بمكان الآخر (الغريب)/ الحلم ، وإن كان يختلف عنه فى وصف الجزئى للمكان فلا يسقط ذاته باستمرار على المكان.

\*\*\*

٤-٢

هناك منظورات مختلفة يمكن تقسيم الشخصيات فى الرواية على أساسها. يمكننا أولا: أن نقسم الشخصيات، تبعا لوضعها وفاعليتها فى الرواية إلى:-

١- شخصيات رئيسية: وهي شخصيات محورية تتميز بكونها شخصيات روائية مكتملة البناء، تتمحور حولها أحداث الرواية وتشمل



(أصيله) إلى التوسط عبر قيم التبادل (٢٢) التي يرفضها، أى أنه يقع فى إشكالية ضرورة الخضوع لمعايير العالم- الذى يرفضه، ليتوسط بها مواجهته لهذا العالم نفسه. ولكنى أعنى بالبطل الإشكالى- هنا- ذلك البطل الذى يملك- بالفعل- قيما أصيلة يظل متمسكا بها للنهية فى مواجهة قيم زائفة سائدة.

ولا نجد هذا المفهوم للإشكالية متحققا فى الرواية سوى مع «عبد الهادى» فهو من بداية الرواية الى نهايتها يظل محتفظا بعدائه للحكومة ولكل من ينتمى لها ولقيمتها، ويدافع بشدة عن مصالح وقيم يؤمن بأصالتها، فمنذ أول مواجهة له مع الحكومة تظهر إشكالية عبد الهادى- بالمعنى الذى طرحناه للإشكالية- فى الصراع مع الحكومة.

«وهمس علوانى محارلا أن يتدخل:  
- ياعبد الهادى والحكومة بتقول  
كدة.. خلاص بقى.

فصاح عبد الهادى بأعلى صوته وهو يضرب الأرض بعصاه:  
- حكومة إية دى ياولا؟ تاخذ منا  
تبص المية نزاى؟! (.....) مين اللى  
فرقنا حيا خد المية.. المخروبة أرض  
الباشا اللى اشتراها جديد وامتسواش  
كلب. ياكلها.. ياسلام كده على  
الحكومة... (ص.٦٠)

ويظل عبد الهادى متمسكا بعدائه للحكومة وكل من يتعاون معها الى نهاية الرواية، فنراه يهاجم الصول الذى جاء

على الفردية. ولكننا لانلث أن نتراجع عن هذا الحكم حيث نجد أن جميع الشخصيات الفاعلة والتي تحظى بأهمية كبيرة فى الرواية- سواء الرئيسية أو الثانوية - من الذين يملكون أرضا فى القرية ذلك بالرغم من أن الذين يملكون الأرض فى القرية قلائل (ص ٤). فالرواية لاتحكى- إذن- قصة «الجماعة» أو «الشعب»، ولكنها تحكى وتنطبق بروية ومصالح جماعة يعينها ، وهم القلائل الذين يملكون أرضا فى القرية. فهى- إذن- تنطق بمصالح الصفة (البرجوازية الصغيرة) ورويتها، ولاتغيب عن هذه الدلالة الإشارات المتعددة لثورة ١٩١٩ باعتبارها الثورة النموذج من جهة (٢٠)، والحضور المكثف والفاعلية للجيل المنتمى لهذه الثورة (محمد أبو سويلم، الشيخ حسونه، والشيخ يوسف) فى الرواية من جهة أخرى.

يمكن أن نقسم الشخصيات البارزة الفاعلة فى الرواية أيضا- تبعا لإشكالياتها فى الصراع- الى شخصيات إشكالية وشخصيات خند. ولا أعنى بالشخصية الإشكالية- هنا- ماقصده لوكاتش بالبطل الإشكالى الذى «يقوم ببحت متدهور عن قيم أصيلة فى عالم متدهور هو الآخر» (٢١). ولا أعنى- كذلك- مفهوم الإشكالية الذى حلله جولدمان، حيث يضطر البطل الإشكالى، فى سعيه للوصول الى قيم استعمالية







لحماية الزراعية بلهجة حادة (ص ٣٨: ٣٨٣). بل إنه من الممكن أن يرفض الارتباط بوصيفة- التي يحبها ويسعى طوال الرواية للارتباط بها- بعد أن عملت في الزراعية، ولو لساعة واحدة (ص ٤٢٦). كما أنه الوحيد الذي حاول أن يساعد علوانى واتفق معه على أن يشتري له غنما يربعاها له ويشاركه فيها لأن علوانى لا يملك أرضا. وهو الوحيد- كذلك- الذي دافع عن خضرة بعد موتها- أو قتلها- ورفض اتهامها بالنجاسة من قبل الشيخ الشناوى والشيخ يوسف ومحمد أبو سويلم. وذلك لأنها كانت فقيرة ومضطرة فعبد الهادى يختلف عن جيل ١٩١٩ فى أنه لا يدافع عن جماعة يعينها (الصفوة البرجوازية)، ولكنه يدافع عن «الجماعة» ككل، مما يتوافق مع ملامح البطل الشعبى التى تضفيها عليه الرواية حيث توحد بينه وبين بعض أبطال القص الشعبى (أبو زيد الهلالي- أدهم الشرقاوى) وخاصة الأخير لأنه فلاح- كما يقول عبد الهادى نفسه (ص ٣٥٢) هناك شخصيتان تنتميان لجيل ١٩١٩ (أبو سويلم- الشيخ حسونة) تحولتا من الإشكالية إلى الضدية. نجدهما فى البداية يواجهان الحكومة والإنجليز بشدة ويناديان بالثورة ضدتهما كحل وحيد لازمة القرية ولصراعها ضد الحكومة والإنجليز، كما أنهما اللذان يقودان حركة الفلاحين ضد الحكومة بخبرتهما التى إكتسبها

من خلال كفاحهما فى ثورة ١٩١٩ ضد الإنجليز. إلا أنهما يتخليان عن إشكاليتهما فى نهاية الرواية. فنجد «محمد أبو سويلم» يستسلم لنزع الأرض منه ويقبل أن يستفيد من التعويض الذى ستدفعه الحكومة له.

أما الشيخ حسونة فيسافر إلى المدينة فجأة قبل أن تحسم مشكلة الأرض والفلاحين مع الحكومة، ثم نسمع بعدها أنه سعى لدى الحكومة فى المركز قبل سفره لكى تبتعد الزراعية عن أرضه هو وعائلته (ص ٤١١).

أما عن الشيخ يوسف فقد يبدو- فى الظاهر- أنه قد تحول من الاشكالية إلى الضدية، حيث تحول من الوقوف ضد الحكومة ومن يعاونها: «فقد كان يقول دائما إن هذا كلام فارغ، وأن الحكومة لا تسقط إلا إذا هاج الموظفون ضدها وقام الفلاحون كما قاموا ضد الإنجليز».. (ص ٢٠٠)

إلى السعى للتعاون مع الحكومة ومع محمود بك لتعيينه عمدة على القرية (ص ٣٨٤)، وتعامله مع عمال الزراعية، بالرغم من استنكار أهل البلد لذلك. ولكنه فى الحقيقة- وبالرغم من هذا التحول الظاهري من الإشكالية إلى الضدية- شخصية ضد من البداية. لأنه لم ينضم للفلاحين إلا حين فشل فى الانتخابات التى دخلها مع حزب الشعب (ص ٨٨) كما أنه كان دائما يغالط الفلاحين ويفشهم فى الحساب ولا يرحم فقرهم وهاجتهم.



بقدر ما يمثل سقوط وصيفة- بالذات- هذا الخطر. فالرواية لاتدافع عن العرض /الشرف) بشكل عام ، ولكنها تدافع عن شرف اللائى يمكن بشكل أساسى وذلك لأن «الذى لايملك فى القرية أرضا لايملك شيئا على الاطلاق حتى الشرف» (ص ٣٩). كما نجد أن الفتيات بنات الذين يملكون الأرض لايقبلون الزواج من رجال البلد (الفلاحين) ولكنهن يحلمن بالزواج فى المدينة. كما تعلن وصيفة نفسها بأنها تحلم بالسفر الى المدينة لتعيش فيها (ص ٣٧) .

وتنتهى الرواية - بالفعل- بسقوط البنات اللائى لايملكن الأرض مع عمال الزراعة وزواج وصيفة من كساب الذى لاينتمى لمجال الأرض/ القرية من جهة ، وسقوط الأرض فى يد الحكومة من جهة أخرى.

\*\*\*\*

٥-٢

اعتبر استخدام العامية كلفة للصوار فى رواية «الأرض» إضافة حقيقية للرواية الواقعية، وتعميقا لواقعيتها لتقترب أكثر من الواقع المحكى، فى مقابل الاستخدام الرومانسى للفصحى الذى يبتعد بها عن الواقع كثيرا. «ويرى عبد الله العروى فى سياق حديثه عن الأدب والتعبير: (لقد انتهت الاناشيد الموجهة الى الطبيعة، والعزيزة على الكتاب

وشخصية وصيفة تموضع فى الرواية كشخصية محورية. ولكنها لاتحتل هذه المحورية بوصفها مجرد فتاة مرغوبة من عدة شخصيات فى الرواية ، بل بوصفها الشخصية الموازية للشخصية الأساسية فى الرواية وهى «الأرض» وهذا الارتباط تفسره قيمة فى العرف الشعبى وهى أن «الأرض عرض» . هذه العبارة لاتفصل طرفيها عن الآخر، ولكنها تجمعهما فى وحدة (الأرض/ العرض) لتصبح هى الشخصية الأساسية التى تتمحور حولها الرواية والتى تحمل الرواية أحد طرفيها- الأرض- عنوانا لها ،بينما يمثل كلاهما- الأرض/ العرض- المحور الذى تدور حوله الرواية. ويمتد التوحيد بين البنات (العرض) والأرض على مدار الرواية، حيث يتداخل همّ الأرض مع همّ البنات والسعى لحماية كليهما من السقوط: «لو ظلت مواعيد الرى كما حددتها الحكومة فمن الممكن أن تبور الأرض، وتبور البنات» (ص ١١٨)

«العساكر إذا أقاموا خسرت الأرض، وخسرت البنات» (ص ٣٧٤) كما يتداخل فى السرد- كثيرا- همّ الأرض مع همّ وصيفة فى نفس عبد الهادى (ص ٥٠: ٤٩، ٨٣: ٨٧، ١٦٢). وتحتل وصيفة هذه المكانة فى الرواية بوصفها نموذج (العرض) فى القرية، فهى أبرز فتيات القرية وأكثرهن جاذبية لرجالها ولكننا نلاحظ، من جهة أخرى، أن سقوط البنات اللائى لايملكن أرضا لايمثل خطرا فى الرواية،



الليبراليين، وتجد الآن الكآبة والخمود، والتعب المتجه للبرجوازية الصغيرة الذى يجب أن يظهر من خلال العبارات ذاتها، هذه العبارة الجافة والرتيبة مثل محضر رسمى أو مضبطة و يضيف (منذ ذلك الحين يصبح الطلاق مع اللغة الفصحى الكلاسيكية ذا مدلول مزدوج، بصفته تعميقا للواقعية واختيارا نهائيا. وبهذا المعنى نقول إن رواية «الأرض» للشرقاوى جرى الترحيب بها بصفته تقدم حاسما بسبب حوارها المكتوب باللهجة العامية)(٢٣)

ويتضح مدى إنجاز الشرقاوى فى كتابته للغة الحوار بالعامية إذا ما تخيلناه مكتوبا بالفصحى كما فعل هيكل فى «زينب» التى يدرجها الشرقاوى ضمن الأدب الرسمى المرفوض الذى لايعبر عن واقع القرية كما يستطيع الأدب الشعبى. ويظهر الرفض للأسلوب الرسمى الرومانسى فى التعبير من خلال فشل العريضة التى كتبها محمد أفندى للحكومة لتعميد نظام الرى كما كان من قبل . بالإضافة الى تهكم الفلاحين أنفسهم على محد أفندى لكتابته العريضة بأسلوب المنفلوطى (ص٨٥)، لأنهم لم يجدوا ماكتبه معبرا عن أزمته وواقعهم.

وباستخدام الشرقاوى للعامية لغة للحوار الى جانب الفصحى كلفة للسرد، تكون إزاء مستويين للغة، أو لنقل إننا إزاء لغتين، لكل منهما خصائصها ونظامها التركيبى الخاص. وقد حاول

الشرقاوى المقاربة بين هذين المستويين حينما حكى كلام الشخصيات بأسلوب غير مباشر، فضمنه لفة السرد مستخدما مفردات وتركيبات تنتمى أكثر للعامية:

«ويلغ عبد الهادى مكان دياب ، فطلب أن يصلى به على النبى، ويقصر الشر ويرجع الى القرية.. أو يروح الى حوض الترعة ليروى أرخه هناك كما تعود بدلا من وقوفه هنا يسرق الماء ويجلب النكد ويعكر دم الناس». واحتج دياب على عبد الهادى قائلا أنه لايسرق الماء ولاغيره ولكن عبد الهادى هو المفتري دائما» (ص١٦٦)

ولاتجد هذا التداخل بين الفصحى والعامية فى غير هذه الحالة ، لتبقى لغة السرد- بعد ذلك- خاضعة للفصحى بشكل كامل. وقد يظهر تباين بين المستويين فى حالات كثيرة، كما فى النص التالى:

«واطلق عبد الهادى صيحة غضب واستنكار ،فقهقه دياب بشماته وقال ساخرا: عامل دكر وناصح قوى، أهى مرة وقفت لك الساقية». ودون أن يشعر عبد الهادى، هوى بكفه على وجه دياب ورننت الصفعة حامية تطلق الشررا. وارتجف دياب وترنح.. واهتزت الفأس فى يده لحظة ثم هوى بها فجأة على رأس عبد الهادى» (ص١٦٧، ١٦٨)



أن الأدبين- الرومانسي والواقعي-  
يعتمدان على تمثيل النموذج الأوروبي  
أكثر من إعتمادهما على تمثيل الأدب  
الشعبي، وإن حاول أحدهما- الواقعي-  
الإقتراب من ذلك الأدب الشعبي.

### ٣

إن مناقشتنا لواقعية الرواية في  
رواية الأرض، اعتمادا على التحليل  
السابق، تعد - في تصوري- أكثر  
مشروعية من مناقشتها إعتمادا على  
تحليل الأفكار والمقولات المعلنة الصريحة  
فيها والتي لا تمثل- في النهاية- سوى  
عنصر من العناصر المتعددة المكونة  
لبناء الرواية وتشكيلها الذي يعد  
تكويناً اجتماعياً قبل كل مضمون  
إجتماعي تعلن عنه الرواية، وتتفق  
دلالتها، أو تختلف ، مع دلالات العناصر  
البنائية الأخرى المكونة للشكل الروائي،  
لتكوّن العلاقات بين هذه الدلالات  
الجزئية الدلالة الكلية - أو «الرؤية»-  
التي يحملها الشكل أو البناء الكلي  
للرواية.

تطرح الرواية نفسها مفهوما  
لواقعية- أو الأدب الواقعي- من خلال  
التعارض- الذي بيناه من قبل- بين  
الأدب الرومانسي الرسمي الذي لا يعبر  
عن واقع القرية وإنما يعبر عن مصالح  
(المدينة/ الحكومة/ الانجليز) من جهة،  
والأدب الشعبي الذي يقدم بوصفه

وخصوصيتها في التعبير.  
وينفي التباين بين العامية  
والفصحى ، مع إعلاء الثانية على  
الأولى، مذهب إليه أحد الذين تناولوا  
الرواية بالدراسة - من أن  
«الأرض» (درجت)- من الدارجة- الواقع  
الروائي بعد ما كان مفصحا من  
الفصحى- وتراتبية الفصحى /  
الدارجة، ترادف تراتبية السلطة/  
الشعب(٢٤)، وذلك لأن التباين بين  
العامية والفصحى في الرواية يجعل  
الرفض المعلن للأسلوب الرومانسي  
(الرسمي) في التعبير لا يطرح الأسلوب  
الشعبي في التعبير (العامية-  
باحفاظها باستقلالها وقيمتها) بديلا ،  
بقدر ما يطرح- ويستخدم بالفعل-  
الأسلوب (الواقعي) في استخدام  
الفصحى. أي أن الخلاف بين الأسلوب  
الواقعي والأسلوب- الرومانسي ليس  
خلافا بين أسلوب شعبي وأسلوب  
رسمي، ولكنه خلاف بين مستويين من  
مستويات هذا الأسلوب الأخير  
(الرسمي) في الكتابة، بحيث يكون  
أحدهما (الواقعي) تجاوزا للآخر  
(الرومانسي) في محاولة إقترابه من  
الواقع لكنه يظل محتفظا بنفس  
التمايز والتميز على اللغة الشعبية  
لأنه لا ينتمي لها في النهاية.(٢٥)  
ولعل هذا يتفق مع ماتوصلنا إليه  
في العلاقة بين الأدب الواقعي والأدب  
الشعبي من جهة (٢٦) ، وبين الأول  
والأدب الرومانسي من جهة أخرى ، من



للوطنية اعتبرت أميلاً في مقابل المفهوم الزائف للوطنية الذي تحاول أن تفرضه حكومة «اسماعيل صدقي» (حكومة حزب الشعب).

«وكان طبيب العيون يقول ساخراً إن حزب الشعب قد وضع دستوراً وصنع برلماناً. ولكن لا أحد في مصر يعتقد أن هذا البرلمان هو برلمان، ولا أحد في مصر يثق في كلمة يقولها نائب من حزب الشعب حتى لو كانت كلمة حق!.. ذلك أن شعب مصر يدرك أن حزب الشعب خدعة يريد بها تضليل الناس ليقتضى فيهم قضاء العدو (٢٠) (ص ٣٧٣). فزيف مفهوم الوطنية الذي تحاول حكومة «صدقي» فرضه راجع - من وجهة نظر الرواية - إلى سببين:-

الأول:- أنها لا تمثل الشعب ولا تعبر عن مصالحه، وإنما تعبر عن مصالح الاقطاعيين (الباشا، محمود بك، الوزراء).

الثاني: تواطؤهم مع الانجليز (العدو)، فهم «باعوا البلد للانجليز» (ص ٢٢٤). وتطرح الرواية في المقابل مفهوماً خاصاً للوطنية، وهو الارتباط بالأرض، أو بالأحرى ملكية الأرض، فالذي يملك أرضاً ويزرعها يعد منتصباً للأرض / الوطن، بينما الذي لا يملك الأرض يعد غير منتصب للأرض / الوطن، بل أنه لا يملك في القرية شيئاً على الإطلاق .. حتى الشرف (ص ٢٩).

ومن هنا فإن الرواية، التي رفضت مفهوم الحكومة الزائف للوطنية، لأنه لا

الأقرب للتعبير عن واقع (القرية/ الفلاحين/ المصريين/ الوطن/ الشعب)، لقل- إذن- إن الرواية تسعى لتأسيس (واقعية شعبية)- إذا جاز لنا هذا التعبير- لتعبير عن واقع الشعب/ الفلاحين. ولعل هذا ما جعل الكثيرين ينسبون الرواية للواقعية الاشتراكية (٢٧). ولكن هذا الطرح الذي تقدمه الرواية للواقعية تنفيه النتائج التي خرجنا بها من التحليل السابق، والتي أهمها:-

١- هيمنة النمط الواقعي التقليدي (الأوروبي) على بناء السرد في الرواية، بالرغم من طرح الأدب الشعبي كإدب واقعي في مقابل الأدب الرومانسي (الأوروبي الأصل، أيضاً) (٢٨)

٢- زيف مفهوم الشعب في الرواية. فالرواية لا تعبر عن مصالح «الشعب» (أهل القرية) ككل، بل تعبر عن مصالح الذين يملكون الأرض (البرجوازيين الصغار) فقط (٢٩).

٣- لم تطرح الرواية الحل الاشتراكي كحل للآزمة التي تعانيها القرية في مواجهة (الحكومة/ الإقطاعيين/ الانجليز). فالرواية لم تكن بالإشكالية الاشتراكية بل عنيت بإشكالية أخرى، يدل عليها عنوان الرواية (الأرض) الذي يرافق (الوطن)، وهي الإشكالية الوطنية، حيث قدمت - ضمن ما قدمت من تعارضات تندرج تحت التعارض الأساسي بين (القرية/ الفلاحين/ الوطن) و(المدينة/ الحكومة/ الانجليز) - مفهوماً



و(الحكومة / الانجليز) .ويتجلى هذا الصراع - كذلك -فى جميع العناصر المكونة لبناء الرواية - كما حللناها سابقا.

فزمان الرواية يبدأ مع بداية المواجهة بين القرية والحكومة وينتهى بنهاية هذه المواجهة . ونفس الامر بالنسبة للمكان، إذن فهما يبدوان زمان ومكان الثورة، ولكن كون هذا الزمان- كما حللناه فى حركة الزمن- زماناً استثناءً ، حيث تدور الاحداث فى فترة «الاجازة» ثم العودة للدراسة مرة أخرى ، فهو يعد خروجاً على النظام «الطبيعى»، والذي ينبغي أن يسير عليه الزمن(٣٤) وكون المكان - كذلك - مكاناً استثناءً والاتجاه النهائى للمكان الآخر(المدينة) (٣٥) ، بالاضافة لهيمنة رؤية الشخصيات الضدية- أو التى تحولت للضدية(جيل ١٩١٩) على تحريك الصراع(٣٦) ، كل هذا يجعل الثورة نفسها «ثورة استثناء» أو خروجاً على النظام الطبيعى - الذى يفرضه بناء الرواية- والذى ينبغي أن يكون.

ويؤكد هذه الرؤية للثورة التراجع عن طرح الثورة كحل للأزمة ، فبعد ان بدأت الرواية بعدم إمكانية الحياة خارج القرية (ص٤) إنتهت بعدم إمكانية الحياة إلا بالتصالح والاستسلام للأمر الواقع:

«ما دامت الزراعية قد جاءت فهى تدخل فى وجود الناس ، ويحسن أن يسيطر عليها الناس.(ص٤٢٧).

ولم تعد هناك إمكانية لحياة محمد

يمثل الشعب، تطرح- بدورها - مفهومًا زائفاً للوطنية ، حيث تطرح «الوطنية» من وجهة نظر القلائل الذين يملكون الارض/ الوطن. وتضع الذين لا يملكون - فى أحسن احوالهم - فى خانة اللامتمتعين للارض /الوطن. فهو- هنا- وطن البراجوازيين أو على الأقل، وطن يحكمه البرجوازيون.

وإذا كان رفض وطنية حزب الشعب قائماً- من جهة أخرى- بسبب تواطؤهم مع الانجليز مما يعتبر خيانة للوطن، فإن إمكانية التصالح بين طرفى الصراع- (القرية / الوطن)و (المدينة/الانجليز)- التى برزت فى تحليلنا لعناصر التشكيل المكونة لبنية الرواية كمجالى للصراع (٣١) لتؤكد زيف مفهوم الوطنية الذى تقوم الرواية على اشكاليته، وتبنى على أساس من هذه الاشكالية الوطنية «والاحساس» بالوطن فى صراعه مع أعدائه ، رؤيتها الواقعية مما يجعلنا نقول بزيف هذه الواقعية.

ويزداد زيف هذه الواقعية من خلال مفهومها للثورة . إن محور أحداث الرواية حول صراع الفلاحين/ الشعب ضد الحكومة/ الانجليز جعل البعض يرون انها «واقعية ثورية» كما رأى غالى شكرى(٣٢)، وأنها تصف انهيار مرحلة الاقطاع وفجر الحركات الفلاحية» كما رأت يمنى العيد(٣٣) ، والرواية - بالفعل- تتمحور حول «الثورة» متمثلة فى الصراع بين (الفلاحين/ الشعب)



الى ذروته التى تبرز فداحة الظلم الواقع على الفلاح، وليؤكد - بالفعل- أنه لا سبيل للحياة داخل الوطن إلا بالتخلص من الطرف الآخر فى الصراع (حكومة حزب الشعب/ الانجليز/ الاقطاع). (٢٨)

إن سبب أزمة الواقعية فى رواية «الأرض» - فى تصوورى - هو إعتقاد الشرقاوى- بوعى أو بدون وعى- على النموذج الأوروبى للرواية الواقعية وتبعيته له، دون إدراك مايمثله ذلك من تفاؤل عن خصوصية الواقع المعبر عنه فى الرواية.

لقد حققت الرواية واقعيته- كما ذهب أحد الدارسين (٢٩)- بمجاوزتها للرومانسية. لكن هذه الواقعية، باعتمادها وتبعيتها للنموذج الواقعى الأوروبى، تبقى منتمية- كالرومانسية فى النهاية- إلى واقع مفاير تحمل رؤيته للعالم التى تتضمن مصالحه التى تتعارض مع مصالح الواقع الذى تعالو هذه الواقعية نفسها أن تعبر عنه (القرية/ الوطن). «فالسردى ليس مجرد شكل خطابى محايد يمكن أن يستخدم أو لا يستخدم لتقديم الأحداث الحقيقية كما تبدو بوصفها عملية تطورية، ولكنه يحمل اختيارات وجودية ومعرفية ذات تضمينات متميزة أيديولوجية وحتى سياسية بصفة خاصة. (٤٠)

هذه التبعية للنموذج الأوروبى- أيضا- هى ما جعل الشرقاوى يفشل فى تأسيس «الواقعية الشعبية» التى

أبو سويلم إلا بالتخلى عن الأرض والانتفاع بالتعويض الذى ستدفعه الحكومة ومشاركة «كساب»- الذى لا ينتمى لجمال الأرض- بهذا المبلغ فى بناء مأكينة طحين بعد تزويجه من وصيفة، التى يعلم مدى حب عبد الهادى (الفلاح) لها.

ويتوافق ذلك الخنوع والاستسلام مع كلام الراوى نفسه فى بداية الرواية: «وقصة الإنسان فى مصر تظهر فجأة وتضئ فاترة رتيبة يخالجها الاحتدام والفليان لبعض الوقت. ثم تهمد وتفيض: تفيض شيئا فشيئا كمياء منسابه على الرمال. هكذا كانت حياة وصيفة وعبد الهادى...» (ص٢)

إن هذه الرؤية القدرية، التى ترى الثورة حدثا استثنائيا أو انحرافا عن النظام الطبيعى لحياة الإنسان، لتناقض وتنفى الزعم بأن الرواية تعد «واقعية ثورية» أو تشويرية. ذلك لأن هدف التشوير يستلزم الحفاظ على استمرارية الصراع وحديثه بين الطرفين، وليس التصالح بينهما أو تجاوزهما (٢٧). وفى هذه الحالة من الصراع يكون وجود أحدهما معناه غياب الآخر. وهذا الشكل للصراع- التشويرى- هو ما حققه- بالفعل «يوسف شاهين» فى فيلم «الأرض» حين تخلى عن النهاية التى قدمتها الرواية (ضرورة التصالح)- بالإضافة للتخلى عن عناصر أخرى أساء الشرقاوى توظيفها- واستبدل بها الاستمرار فى الصراع



على المادة هي ثنائية العمل الأدبي- تبعاً لتقسيمها له- (الشكل / المضمون) بإملائها للمضمون- الذي يمثل الوعي أو الرؤية في العمل الأدبي من وجهة النظر الماركسية- على الشكل- الذي يمثل المادة.

٤- المرجع السابق ص ٩٩

٥- سيد البهراوى- محتوى الشكل نحو موضوع دقيق للنقد الأدبي ص ٢٠٨- مقال مذكور سابقاً وثلاحظ أن المنهج بهذا الشكل يتشابه مع نظرية تحليل القطاب التي يطرحها تيرى ايجلتون» في كتابه «مقدمة في نظرية الأدب» والتي تقوم على نفس المفهوم- تقريباً- للعلاقة بين الأدب والمجتمع، ولمهمة الدارس في تحليله للنص من كشف للبعد الاجتماعي الكامن فيه.

٦- لوسيان جولدمان- علم اجتماع الأدب- الوضع ومشكلات المنهج- فصول وانظر تطبيقه عند المصطفى الدائم وبى على رواية «الأرض» في: فصول- المجلد السادس العدد الرابع ١٩٨٦.

٧- باختين- نقلاً من مقال محتوى الشكل المذكور سابقاً لسيد البهراوى.

٨- شريال جهورى غزول- إيديولوجية بنية القص، لطيفة الزيات نموذجاً- فصول- ربيع ١٩٩٣- ص ١١١، ١١٢.

٩- إعمدت جميع الدراسات- فيما قرأنا- في تناولها الرواية «الأرض» على التحليل المضمونى دون التعرض لتحليل العناصر الأخرى المكونة لبناء الرواية ودلالاتها.

١٠- جابر مصفور- قراءة التراث النقدي ص ٥٥- مؤسسة عيبال للنشر قهرص ط /

اعتبرها المعبرة عن واقع (القرية/ الفلاحين، الوطن/ الشعب) مما جعل واقعية الرواية- في النهاية- تحاول أن تعبر عن واقع لا تنتمى له، ولا تشمل رؤيته للعالم ولا تعبر عن مصالحه.

\*\*\*

## الهوامش والمراجع

١- راجع في المنهج وتطبيقاته لسيد البهراوى:

- محتوى الشكل: نحو موضوع دقيق للنقد الأدبي- فصول- عدد ربيع ١٩٩٣  
- في البحث من لؤلؤة المستحيل- دار الفكر الجديد ١٩٨٨

- صلاح جاهين، بيان البلاغة الواقعية- مجلة الشعر- القاهرة- العدد ٥٨- ربيع ١٩٩٠.

٢- انظر- تيرى ايجلتون- مقدمة في نظرية الأدب ص ١٢٤ ت/ أحمد حسان- الهيئة العامة لقصور الثقافة- سلسلة كتابات نقدية- القاهرة- عدد سبتمبر ١٩٩١. وانظر كذلك- رمان سلون- النظرية الأدبية المعاصرة/ جابر مصفور ص ٩٢، ٩٤ دار فكر- القاهرة.

٣- سيد البهراوى- علم اجتماع الأدب- ص ٣- القاهرة ١٩٩٢.

وهذا الفهم من قبل الماركسية التقليدية يعد تناقضاً مع النظرية الماركسية نفسها. فبينما تقدم الماركسية المادة على الوعي في ثنائية (المجتمع/ الأدب) تراها تقدم الوعي



مقارنة تناول الشرقاوى للعامة بتناول

يوسف إدريس- مثلاً- لها، وإلغاء الأخير للتمايز بينها وبين القصص.

٢٦- راجع تحليلنا للسرد.

٢٧- انظر على سبيل المثال رأى يمنى

العبد الحبيب الدائم روى ضمن المقال المذكور سابقاً للأخير.

٢٨- راجع تحليلنا للسرد.

٢٩- راجع تحليلنا للشخصيات.

٣٠- انظر كذلك الصفحات : ٨٨، ٨٩،

٢٢٧، ٢٦٤.

٣١- راجع فى تحليلنا السابق: - العلاقة

بين ملامح القصص الشعبي ونمط السرد

الواقعي الأوروبي- إحساس الرواى بالمكان،

اشكالية الشخصيات، العلاقة بين القصصى

والعامة وإحساس الكاتب بهما.

٣٢- فالى شكرى- ثورة المعتزل- من

٢٤١- القاهرة- ١٩٦٦ - المطبعة الفنية

الحديثة.

٣٣- نقلا عن مقال مذكور للحبيب الدائم

روى من ١٦٤

٣٤- راجع تحليلنا للزمن التاريخى.

٣٥- راجع تحليلنا للمكان

٣٦- راجع تحليلنا للشخصيات.

٣٧- انظر فى الواقعية الشورية أو

التثويرية:

- تيرى إيجلتون- الماركسية والنقد

الأدبى- ت/ جابر عصفور من ٤١- مقال

يتضمن المجلد الخامس العدد الثالث ١٩٨٤.

- محمد مندور- الأدب ومذاهبه من

٨٢، ٨٣- مكتبة نهضة مصر- ط/ الثانية.

٣٨- يمكن أن نقارن حركة الصراع فى

١١- عبد الرحمن الشرقاوى- رواية

«الأرض» من ٤٢٣- القاهرة ١٩٨٤ مطبعة

غريب- وسوف أشير الى الصفحات بعد ذلك

فى متن الدراسة.

١٢- انظر فى الأرض الصفحات :

١٩٠، ٢٠٠، ٢١٤، ٢١٥، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٧٦، ٢٨٢.

١٣- انظر فى الأرض الصفحات:

١٣١، ١٤٠، ٢٢٠، ٢٦٣.

١٤- سيزا قاسم- بناء الرواية من ٦٥ .

الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤

١٥- المرجع السابق من ٦٠

١٦- المرجع السابق من ٥٦

١٧- المرجع السابق من ١٣٧

١٨- انظر مقدمة رواية «زينب» لمحمد

حسين هيك- ط/ السادسة- مكتبة النهضة

المصرية ١٩٦٧.

١٩- كما فى مفهوم لوكاتش وجولدمان

للرواية. انظر مثال لوسيان جولدمان-

مقدمة الى مشكلات علم اجتماع للرواية. ت/

خيرى دومة- مجلة فصول- القاهرة عدد

صيف ١٩٩٣.

٢٠- راجع الهامش رقم (١١)

٢١- نقلا عن مقال لوسيان جولدمان-

مقدمة الى مشكلات علم اجتماع للرواية

«مذكور سابقاً من ٦٦.

٢٢- المرجع السابق من ٧٢

٢٣- الحبيب الدائم روى- الأرض»

وزينب»، ثلاث مقاربات للتناص والتخطئ

من ١٦٤.

٢٤- المرجع السابق من ١٦٤

٢٥- يمكن توضيح الفكرة من خلال





راجع القصيدة وتحليلها في مقال سيد  
البحراوي: صلاح جاهين - بيان البلاغة  
الواقعية.

٣٩- انظر في كيفية التجاوز مقال  
العبيب الدائم ربي المذكور سابقا.

٤٠- هايدن وايت- نقلا عن مقال محتوى  
الشكل لسيد البحراوي- ص ٢٠٦، ٢٠٧-  
مذكور سابقا.

الرواية بحركة الصراع في قصيدة صلاح  
جاهين «ذى الفلاحين» المكتوبة عام ١٩٥١،  
والتي تطرح نفس المفهوم للوطنية- وأن  
كان لا يشويه زيف المفهوم في «الأرض»  
فالقصيدة تقوم على استمرار الصراع بين  
الطرفين بحيث لا توجد إمكانية للتصالح  
بينهما، لأن وجود أحدهما يستلزم غياب  
الأخر.



## وثيقة

حيثيات الحكم  
فى قضية نصر أبو زيد:

# لأنفتش فى ضمائر العباد



|                                  |                                        |
|----------------------------------|----------------------------------------|
| القباة                           | بسم الله الرحمن الرحيم                 |
| ومحذور الاساذ/ محمد على محمد     | باسم الشعب                             |
| بكرتير اللمسة                    | مكم                                    |
| صدر الحكم الاتى فى الدعوى        | مكمة اللمزة الابعداية للاحوال          |
| رقم ٩١ لسنة ١٩٩٣ شرعى كلى اللمزة | الشخصية وللولاية على النفس، الدائرة ١١ |
| تفرق بين زوجين                   | شرعى كلى اللمزة باللمسة النعمه علنا    |
| الرفوعة من/                      | بسرائى المكمة فى يوم الخمس الموافق     |
| ١- محمد عسوده عبد العمد          | ١٩٩٤/١/٢٧                              |
| ٢- عبد الفتاح عبد السلام         | برئاسة السيد الاساذ/ محمد عوض          |
| ٣- احمد عبد الفتاح               | الله رئيس المكمة                       |
| ٤- هشام مصطفى                    | وعضوية الاساذين/ محمد منيرى            |
| ٥- اياه السيد                    | ومحمود صالح القاضيين                   |
| ٦- عبد المطلب محمد               | ومحذور الاساذ/ وائل عبد الله وكيل      |



٧- المرسى المرسى (مديين)

نبد / ٨- نصر حامد ابو زيد

٩- ابتهاج يونس (مدعى عليها)

المحكمة

بعد سماع المرافعة ومطالعة الاوراق  
ورأى النيابة والمدولة :

حيث تخلص واقعات الدعوى فى أن  
المدعين عقدوا خصوصتها بموجبه صحيفة  
سوقية من اولهم وهو معام اودعت قلم  
كتاب هذه المحكمة بتاريخ ١٩٩٣/٥/١٧  
واعلنت اداريا للمدعى عليها فى  
١٩٩٣/٥/٢٥. طلبوا فى ختامها سماع  
المدعى عليها الحكم بالتفريق بينهما  
والزام المدعى عليه الاول بالصروفات بحكم  
مشمول بمجاهل النفاذ.

وذلك على بند مما حاصله أن المدعى  
عليه الاول ولد فى أسرة مسلحة ويشغل  
وظيفة استاذ مساعد الدراسات الاسلامية  
والبلاغة بقسم اللغة العربية بكلية الاداب  
- جامعة القاهرة ومتزوج من المدعى عليها  
الثانية وأنه قام بنشر عدة كتب وأبحاث  
ومقالات تضمنت طبقا لاراه علماء عدول  
كفرا بفرجه عن الاسلام. الامر الذى  
يعتبره سرقا ويهتم ان تطبق فى شأنه  
احكام الرده ومن ذلك

١- ما نشره فى كتاب بعنوان «الامام  
الشافعى وتأسيس الايدلوجية الوسطية»  
وقد أعد الدكتور عبيد كليه دار العلوم  
تقريراً عن هذا الكتاب وذكر فى مستهل  
انه يمكن تلخيص محتواه فى اسرين:  
الاول- العداوة الشديدة للخصم القرآن  
والسنة والدعوة الى رفضها وتجاهل ما أتت

به. والثانى : الجهالات المتراكبة بموضوع  
الكتاب الفقهي والاصولى

٢- ان المدعى عليه الاول طبع كتابا  
عنوانه «مفهوم النش»- دراسة فى علوم  
القرآن» ويقوم بتدريسه للفرقة الثانية  
بقسم اللغة العربية بكلية الاداب وان هذا  
الكتاب قد انطوى على كثير مما راه العلماء  
كفرا بفرج صاحبه عن الاسلام وفقا  
للتقرير الذى اعده استاذ الفقه المقارن  
المساعد بكلية دار العلوم فى بحثه عن هذا  
الكتاب على النحو الموضح بصحيفة المدعى  
٣- من واقع كتب وابحاث المدعى عليه  
وصفه كفرا من الدارين والكتاب بالكفر  
الصريح ومنها ماورد بصحيفة الاحرام  
والاخبار والشذوب ومريدة الحقيقة فى  
الاعداد الهيئة بصحيفة الدعوى.

٤- وان المدعى عليه قد ارتد عن  
الاسلام وأن من اثار الرده المصع عليها  
فقطا وقضاء الفرقة بين الزوجين ومن  
احكامها انه ليس لمرتد أن يتزوج اصلا  
لا بمسلم ولا بغير مسلم اذ الرده فى معنى  
الموت ومنزلته وان المدعى عليه وقد ارتد  
عن الاسلام فان نواجه من المدعى عليها  
الثانية يكون قد انفسخ بمرء هذه الرده  
ويتعين التفريق بينهما فى اسرع وقت.  
وقدموا بشدا لدعواهم عشر هوافظ  
ستندات طويت الاولى على- كتاب  
الامام الشافعى وتأسيس الايدلوجية  
الوسطية- وطويت الثانية على : العدد  
(١٢٥) من مجلة القاهرة ابريل سنة ١٩٩٣.  
وطويت الثالثة على صورة جنوية خطيه  
لتقرير عن الكتاب الودع بالمحافظة الاولى



مسنوب للدكتور محمد بلتاجي حسن  
عميد كلية دار العلوم. وطويت الحافظة  
الرابعة على: كتاب مفهوم النص تأليف  
الدعي عليه والمشار اليه سلفا. وطويت  
الخامسة على: كتيب بعنوان نقض مطاعن  
نصر ابو زيد للدكتور اسماعيل سالم  
الاستاذ المساعد للغة القرآن بكتابه دار  
العلوم وطويت السادسة على: نسخة من  
كتاب نقد الخطاب الديني تأليف الدعي  
عليه. وطويت السابعة على مجموعة من  
اعداد بعض الصحف اليومية المختلفة-  
وتضمنت الحافظة التاسعة تقريرا للدكتور  
اسماعيل سالم عبد العال بكتابه دار العلوم  
بشأن كتب الدعي عليه مذكرة مشابهة  
للاستاذين بكتابه المدرجات الابلاسية،  
تقرير للدكتور مصطفى الشكعة بشأن  
كتاب مفهوم النص تأليف الدعي عليه،  
تقرير آخر من بعض الأساتذة وانطوت  
الحافظة التاسعة على صورة ضوئية من بحث  
للدعي عليه. وطويت الحافظة الاثيرة  
على: صورة ضوئية من حكم المحكمة  
الدستورية في الدعوى رقم ٧ لسنة ٧٩  
عليها دستورية بجلسته اول مارس سنة  
١٩٧٥-٢. صورة ضوئية من حكم النقض في  
الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ و بجلسته  
١٦/٣/٧٩

٣- صورة ضوئية من حكم نقض بجلسته  
١٩٧٥/٥/٢٩ في الطعن رقم ٢٥ لسنة ٣٧.  
وبجلسته ١٩٧٩/١٠/٩٣ حضر الدعي الاول  
عن نفسه وبصفته وكيل عن كل من  
الدعويين الثالث والرابع بتوكيل وعن  
الدعي السابع بتوكيل خاص مودع. كما

حضر الدعويان الثاني والسادس وقدم  
الدعي الخمس حواظا الادلى مقدمه  
البيان وطلب ادخال الاذهر ومنعته المحكمة  
بهيئة سابقة وسفاريه اجمالا لذلك جلسة  
١٩٩٣/٨/٤ ويتلك الجلسة حضر هيئة دفاع  
من الدعويين واخرين معهم وعنهم كما  
حضر عن الدعي عليهما هيئة دفاع وحضر  
نائب الموله عن المصم المدخل (الاذهر)  
وطلب الدعي الاول اقاله الدعوى للتحقيق  
لأثبات خروج الدعي عليه الاول عن احكام  
الاسلام وطلب دفاع الدعي عليهما والمصم  
المدخل اجمالا للاطلاع ومنعته المحكمة  
اجمالا جلسة ١٩٩٣/١١/٢٥ ويتلك الجلسة  
حضر الدعي الاول عن نفسه وبصفته وكيل  
عن باقى الدعويين وطلب اقاله الدعوى  
للتحقيق كما حضر دفاع الدعي عليهما  
ودفع بعدم انعقاد الخصومة لعدم اعلانها  
فى ادة القانونية كما دفع بعدم  
اختصاص المحكمة ولائيا بنظر  
الدعوى لان المحكمة لاتختص ولائيا  
بالحكم على صحة اسلام مواطن  
ورده كما دفع بعدم جواز ادخال  
الاذهر وقدم مذكرة بدفاعه سلم  
صورتها للمصم وقدم حافظة مستندات  
طويت على قرار وزير الداخلية بانشاء  
قسم شرطة ٦ أكتوبر. ويتلك الجلسة حضر  
محام عن نفسه وبصفته وكيل عن ثقيب  
واعضاء نقابة المحامين عن الدعي عليهما  
كما حضر كل من دكتور ليلي مصطفى  
سويف، دكتور احمد حسين الاشواني  
الاساتذة بكتابه علوم القاهرة منضمين  
للدعي عليهما بطلب رفض الدعوى كما



حضر عبد الله خليل العاسي عن نفسه وبصفته عن النظمة المدنية لحقوق الانسان شخصاً متضماً للمدعى عليهما في طلب رفض الدعوى، وطلب المدعى الاول اجلاً للاطلاع والرد على الدفوع فسمته المحكمة اجلاً لجلسة ١٩٩٣/١٢/١٦.

وبجلسه ١٩٩٣/١٢/١٦ وهي جلسة المرافعة المتتالية حضرت هيئة دفاع من المدعين وعنهم على النحو الوضع بمحضر تلك الجلسة كما حضر عن المدعى عليهما هيئة دفاع البينة بذات محضر الجلسة وقدم المدعى الاول عن نفسه وبصفته مذكرة بدفاعه من ثلاث صور لهيئة المحكمة تناول فيها شرح ظروف الدعوى والرد على الدفوع الجداء بجلسته ١٩٩٣/١١/٢٥ كما قدم رشاد سلام العاسي مذكره بدفاعه للمحكمة وسلم صورتها للنيابة العامة في شخص ممثلها بالجلسة ودفع ببطلان حضور المدعين بالجلسة ومعد يده تداولها لانتهاء دورهم فيها برفع الدعوى حيث لايعتبرهم القانون مضموماً فيها حيث ان النجاية العمومية هي قسم المدعى عليهما في دعوى المسية كما دفع تأسيساً على ذلك ببطلان اجراءات ادخال الاذهر في الدعوى لعدم تلك الاجراءات من لايملك الحق فيها وطلب الحكم برفض هذا الادخال كما دفع ببطلان كانه طلبات ودفاع ودفع المدعين حيث لاصفه لهم في الدعوى وانضم له باقى هيئة الدفاع المدعى عليهم في طلب رفض الدعوى

وطلبوا عجز الدعوى لنسبهم وطلبت هيئته دفاع المدعين بضرورة الزام الاذهر بتقديم المستندات التي تحت يده باعتباره ان شيع الاذهر منوط به المحافظة على الدعوى الاساسية وان المستندات المطلوبة تتعلق بالنزاع وهي مصادرة كتب المدعى عليه ودفع ببطلان تدخل التدخلين انضماماً لانتفاء الصلحة بالنسبة لهم . كما قدم دفاع المدعى عليهما عدة مذكرات تناولت جميعها شرح ظروف الدعوى وتنتهى بطلب رفض الدعوى لانتقارها الى سندها من القانون وقدمت الماشرة عن المدعى عليها الثانية مذكرة بدفاعها شرحت فيها ظروف الدعوى وانتهت فيها أيضاً الى رفض الدعوى. وقدم دفاع المدعى عليهما ثلاث هوافظ مستندات طويت الاولى منها على ١- صورة ضوئية لخطاب سوجه لعميد كلية الآداب جامعة القاهرة بشأن اجتماع مجلس اللغة العربية ومرفق به تقرير لهذا القسم ٢- صورة ضوئية من تقرير لجنة مشكلة من مجلس كلية الآداب بشأن ترقية المدعى عليه وكذا تقارير وملاحظات بشأن ذلك ايضاً. وطويت الحافظة الثانية على ١- صورة ضوئية من الفتوى رقم ٨٠ ادار الفتوى والتشريع لاداره الخارجية والعدل سورفه ٤/٤/١٩٦٠ ٢- صورة ضوئية من حكم الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ ق احوال شخصية جلسة ١٩٦٧/٣/٣- مجموعة صور ضوئية لبيانات النظمة المصرية لحقوق الانسان.

وبتلك الجلسة فوضت النيابة العامة في شخص ممثلها بالجلسة الرأى للمحكمة التي قررت ان يصدر حكمها بجلسته اليوم.



اولى تكون المصنوعة قد انقضت بمحضه  
بعد اعلان باطل (الطعن رقم ٤٩٤٦ لسنة  
٦٢ قضائية جلسة ١٩٤٦/١/٦ لم ينشر بعد) .  
واذ كان ذلك وكان الدعوى عليهما قد  
محضرا أمام المحكمة بوكلاء عنهم فلما  
ما كان بطلان الاعلان فمحضورهما حق  
الغاية منه ويكون الدفع في هذا الشأن قد  
نزل منزلا غير صحيح من الواقع والقانون  
متعين الرض.

وهيت انه عن الدفع المبدى من دفاع  
الدعى عليهما بعدم قبول الدعوى لرفعها  
من غير ذي صفة لعدم وجود مصلحة مباشرة  
للمدعين في هذه الدعوى والوارد بمحضر  
جلسة المرافعة ومذكرات دفاع الدعوى  
عليهما المقدمة بملسة ١٩٩٣/١٢/١٦ وهيت  
أن محكمة النقض قد ذهبت في تقاضها  
الصادر في الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤  
نـ «أحوال الشخصية» بتاريخ ٣٠ مارس سنة  
١٩٦٦ إلى أن «الحق والدعوى به في مسائل  
الأحوال الشخصية التي كانت من اختصاص  
الحاكم الشرعية تمسكه نصوص اللائحة  
الشرعية وأرجع الأقوال في مذنب أبي  
حنيفة وما وردت بشأنه قواعد خاصة في  
قوانينها هو أن الشريعة الإسلامية هي  
القانون العام الواجب التطبيق في مسائل  
الأحوال الشخصية وعملا بالمادة ٢٨٠ من  
لائحة ترتيب الحاكم الشرعية تصدر  
الأحكام فيها طبقا لما هو مدون بهذه  
اللائحة ولأرجع الأقوال من مذنب أبي  
حنيفة فيسأ عما الأحوال التي وردت بشأنها  
قوانين خاصة للمحاكم الشرعية ومنها  
قانون الوصية وقانون الوارث تضمنت

وهيت أنه عن الدفع المبدى من دفاع  
الدعى عليهما بعدم اختصاص المحكمة  
ولائها بنظر الدعوى لأن المحكمة  
لا تختص ولائها بالمحكم على صفة  
اسلام مواطن أو رفته فانه لا مكان من  
المقرر ان المحكمة الموضوع السلطة التامة في  
تكييف الدفع واسباغ التكليف الصحيح له  
دون التقيد بالعبارة التي اسبغها المصنوع  
واذ كان ذلك وإثرا له فان مبنى الدفع  
بعدم اختصاص المحكمة ولائها ليس  
اختصاص صفة قضائية أخرى بموضوع الدعوى  
وأما هو استثناء المحكمة عن البحث  
في عقائد الناس استنادا إلى  
ما يوجه اليهم من اتهام في  
عقائدهم من الآخرين بما يكون معه  
حقيقة الدفع أنه بعدم قبول  
الدعوى وليس دفعا دفع بعدم  
اختصاص المحكمة ولائها بنظرها. واذا  
كانت حقيقة الدفع بانه كذلك فان المحكمة  
ستتناوله تاليا لتناولها الدفع المتعلق  
بانقضاء المصنوعة اساسا.

وهيت انه عن الدفع المبدى من دفاع  
الدعى عليهما بعدم انقضاء المصنوعة لعدم  
الاعلام صحيحا في المدة القانونية فانه لا  
كان نص المادة ٦٨ من قانون المرافعات  
المعدلة بالقانون ٢٣ لسنة ١٩٢٢ فقرتها الثالثة  
قد نصت على «ولا تعتبر المصنوعة منعقدة  
في الدعوى الا باعلان صحيحتها الى الدعوى  
عليه مالم يحضر بالملسة» كما قضى بان  
المصنوعة كما تنعقد باعلان صحيحتها  
للمدعى عليه تنعقد ايضا بمحضر الدعوى  
عليه امام المحكمة دون اعلان ومن باب



قواعد مخالفة للمراجع من هذه الأتوال  
تصدر الأحكام فيها طبقاً لتلك القواعد  
وساوى ذلك أنه ما لم تكن تلك القوانين  
على قواعد خاصة تعين الرجوع إلى أرفع  
الأتوال من مذهب أبى حنيفة.. «أى أن  
هذا القضاء خلص إلى أن حكم المادة ٢٨  
من لائحة ترتيب المعام الشرعية والنزى  
جرى على أن تصدر الأحكام طبقاً للمدون  
فى هذه اللائحة ولأرفع الأتوال من  
مذهب أبى حنيفة فيما عدا الأحوال التى  
ينص فيها قانون المعام الشرعية على  
قواعد خاصة فيجب أن تصدر الأحكام طبقاً  
لتلك القواعد «هذا يجعل من لائحة  
ترتيب المعام الشرعية وما تحيل فيها إلى  
أرفع الأتوال من مذهب أبى حنيفة  
القانون العام فى مسائل الأحوال الشخصية  
دون سافرة فى هذه المسائل بين قواعد  
الوضعية وقواعد الإمبراطية. لكن كان  
ذلك هو ما ذهبت إليه محكمة النقض إلا أن  
هذا القضاء بما خلص إليه على هذا النحو  
يتصادم مع أحكام القانون رقم ٤٦٢ لسنة  
١٩٥٥ ثم أنه يستجلب المأيرة بعد صدور  
قانون المرافعات المدنية والتجارية رقم ١٣  
لسنة ١٩٦٨ وبعد صدور الدستور المجرى  
سنة ٧٨.

بيان ذلك أن الأساس فى التفرقة بين  
القواعد الموضوعية والقواعد الإمبراطية التى  
تحكم مسائل الأحوال الشخصية قد أرسبها  
أحكام القانون رقم ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ حيث  
نصت المادة الأولى منه على أن «تلقى  
المعام الشرعية والمعام المالية ابتداء من  
أول يناير سنة ١٩٥٦ وتحال الدعاوى المنظورة

أساساً لفاية ديسمبر ١٩٥٥ إلى المعام  
الوطنية لاستمرار النظر فيها وفقاً لأحكام  
قانون المرافعات ومدون رسوم جديدة..  
الغ «ثم جاءت المادة الخامسة من ذلك  
القانون أقطع صراحة فى بيان قصد الشارع  
فى أن تطبق القواعد الإمبراطية فى مسائل  
الأحوال الشخصية لقانون المرافعات حيث  
نصت على أن تنص أحكام قانون المرافعات  
فى الإجراءات المتعلقة بمسائل الأحوال  
الشخصية أو الوقف التى كانت من  
اختصاص المعام الشرعية أو المجالس المالية  
عدا الأحوال التى وردت بشأنها قواعد  
خاصة فى لائحة ترتيب المعام الشرعية أو  
القوانين الأخرى المنسقة لها» بما سواه أن  
نص المادتين الأولى والخامسة من القانون  
رقم ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ قد أرسبنا قاعدتين،  
أولاهما هى فعل القواعد الموضوعية عن  
القواعد الإمبراطية التى تحكم مسائل  
الأحوال الشخصية، بحيث ينحصر نطاق  
حكم المادة ٢٨ من لائحة ترتيب المعام  
الشرعية فيما يهول فيه إلى أرفع الأتوال  
من مذهب أبى حنيفة إلى القواعد التى  
تنص بما يصرح من أمور تتعلق بتطبيق  
اللائحة ذاتها باعتبار أن الأصل فى هذه  
اللائحة أنها لائحة إمبراطية ، وثانية  
القاعدتين أنه فى المسائل الإمبراطية يكون  
قانون المرافعات المدنية والتجارية هو  
القانون العام الذى تطبق أحكامه على كل  
مسألة إمبراطية لم يرد بشأنها حكم خاص  
فى لائحة ترتيب المعام الشرعية أو فى  
أى قانون آخر.

وهيت أنه متى كان قضاء النقض المشار



إليه لم يبين على مناقشة نصوص وأحكام  
المادتين الأولى والخامسة من القانون ٤٦٢ أو  
بيان كيفية اعمالهما في التطبيق. فإن  
إغفاله لهما مع قواسمهما واستمرار  
سريانهما ، يوجب انفاذ احكامهما  
والالتفات عن أي قضاء يخالفهما .

وهيأت أنه فضلاً عما تقدم فإن النقض  
المشار إليه بات بعد صدور دستور سنة ٧٨  
منصراً عن سوابك البينة التشريعية  
المصرية الجديدة في قمة هرمها ، ذلك أن  
هذا القضاء إذ اطلق اعمال أرفع الأقوال  
في مذهب الإمام أبي حنيفة فيما يتجاوز  
حدود الإحالة التي تضمنتها المادة ٧٨٠ من  
لائحة ترتيب المعام الحكم الشرعية ، وهي إحالة  
تقتصر على وجوب الأخذ بأرفع الأقوال في  
هذا المذهب فيما يفرض من أمور تتعلق  
بتطبيق هذه اللائحة الإجرائية ، فإنه  
يكون في واقع الأمر قد عمل موضوعاً  
أحد المذاهب التي تقوم عليها الشريعة  
الإسلامية إعمالاً قضايياً دون أن يصدر بها  
قانون ، وإذا كان نص المادة الثانية من  
الدستور قد جرى على أن «الإسلام دين  
الدولة» واللغة العربية لغتها الرسمية ،  
ومبادئ الشريعة الإسلامية المصدر  
الرئيسي للتشريع» وكان قضاء المحكمة  
الدستورية العليا قد استقر على أن الخطاب  
في هذا النص سوجه إلى المشرع ، وليس  
مؤاده اعمال مبادئ الشريعة الإسلامية  
مباشرة وقبل صدور تشريع بها . إذ «لو  
أُراد المشرع الدستوري جعل مبادئ الشريعة  
الإسلامية من بين القواعد الدرجة في  
الدستور على وجه التعديد أو قصد أن

يجري اعمال تلك المبادئ بواسطة المعام  
التي تتولى تطبيق التشريعات دونها حاجة  
إلى افرانها في نصوص تشريعية محددة  
مستوفاه للإجراءات التي عينها الدستور لما  
أعوزه النص على ذلك صراحة» قضية رقم  
٢٠ لسنة ١٩٨٥ قديمية جلسة ٤ مايو سنة  
١٩٨٥ ، والقضية رقم ٧٠ لسنة ١٦ جلسة  
١٤١، ١٩٨٧/٤/٤ لسنة ٤١ جلسة  
١٩٨٧/٤/٤ فإن ذلك القضاء يكون قد جاء  
في اطار بيئة تشريعية تغيرت جذرياً  
بنصوص دستورية حاكمة وقضاء دستوري  
قوته الإلزامية هي قوة القانون .

وهيأت أنه إذ صدر قانون المرافعات  
المدنية والتجارية رقم ١٣ لسنة ١٩٦٨ ونص  
في المادة الأولى من سواد إصداره على  
النفاذ قانون المرافعات السابق رقم ٧٧ لسنة  
٤٩ وعلى إلغاء كل حكم يخالف ما جاء فيه  
من أحكام ، فإنه بذلك لم يعد من سبيل  
لصحة إيه مسألة إجرائية إلا أن يكون لها  
سند في هذا القانون أو في أي قانون  
خاص آخر . إذ كان ذلك وكان نص المادة  
الثالثة من هذا القانون قد جرى على أن  
«لا يقبل أي طلب أو دنع لانتكون لهاميه  
فيه مصلحة قائمة يقرها القانون» .  
والمصلحة القائمة التي يقرها القانون في  
هذا العدد هي المصلحة في حماية حق من  
أبدي الطلب أو الدفع أو حماية مركزه  
القانوني الموضوعي ، ويجب أن تكون هذه  
المصلحة مصلحة مباشرة ، لأن المصلحة  
المباشرة هي مناط الدعوى بحيث لو تغلغت  
كانت الدعوى غير مقبولة (يراجع الدكتور  
فتحي والي-الوسيط في قانون القضاء





الأحكام على النحو المشار إليه ثانية لقبولها سؤدية إلى القضاء بذلك، فإن الدفع بعدم قبولها يكون قد جاء على سند صريح من القانون بما يضمن القضاء بإجابة الدعوى عليهما إليه .

وهيت أنه عن المصروفات مسألة مقابل أتعاب المحاماة، فقد صارت لزاما على رافعي الدعوى بحسبانهم خسروا غرم التداعي وذلك عملا بالمادتين ١/٨٤ من قانون المرافعات والمادة ١٨٧ من القانون رقم ١٧ لسنة ١٩٨٣ في شأن المحاماة .

#### فلهذه الأسباب

حكمت المحكمة / بعدم قبول الدعوى والزام رافعها بالمصاريف ومبلغ عشرة مئة مئة مقابل أتعاب المحاماة .

اسين السر رئيس المحكمة

الدنى - طبعة سنة ٩٣ص ٩٥ وما بعدها ونفس الظعن رقم ١٥ لسنة ٣٦ «أحوال شخصية» جلسة ١٩٧٧/١١/١٩، ظعن رقم ٩٠ لسنة ١٦، جلسة ١٩٤٧/١٢/١١، ظعن ٣٤١ لسنة ٣٧، جلسة ١٩٨٦/٥/١٣، ظعن رقم ١٢٦ لسنة ٣٥، جلسة ١٩٧٧/١٢/٣٠، ظعن رقم ٨٠ لسنة ٤٠، جلسة ١٩٧٥/١٢/٣، إذ كان ذلك وكانت الدعوى المائلة بكل ما اشتملت عليه من طلبات قد رفعت بحسبانها دعوى مسببة تستند إلى أحكام الشريعة الإسلامية لم يدع رافعها أن لهم في رفعها مصلحة مباشرة وقائية يقرها القانون، ولم تكن أحكام لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو أي قانون آخر قد أوردت أحكاما تنظم شروط قبول هذه الدعوى وأوضاعها، بما يكون الأسر في شأنها خاضعا لقانون المرافعات المدنية والتجارية الذي لم ينظم بموجبه أوضاع هذه الدعوى في أحكامه، وأنت هذه



## خطاب الحرية



الإمام الشافعي:

# بين القداسة والبشرية

(مشكلات البحث في التراث)

د. نصر حامد أبو زيد

القرية الصغيرة، بحكم تطور وسائل الاتصال ونقل المعلومات، وهل يمكن تجديد الفكر الديني دون تناول «تراث» هذا الفكر تناولاً تحليلياً نقدياً، يتجاوز حدود التناول التقليدي ذي الطابع الاحتفالي الذي يكتفى بترديد الأفكار التراثية بعد أن يقوم باختزالها واختصارها، فتفقد حيويتها وخصوبتها، وتصبح أشبه بالمعرفة المجمدة؟.

والتساؤل الثاني الذي يطرح نفسه: هل الأئمة الأربعة والخلفاء الأربعة ومن سواهم من الأئمة والخلفاء إلا بشرًا مارسوا حقهم في الاجتهاد والتفكير، وتركوا لنا تراثاً يستحق منا أن نفكر فيه ونجتهد كما فكروا هم واجتهدوا؟ أم أن الخطاب الديني يرفع لواء «الاجتهاد» و«التجديد» بشرط أن يدور المجتهد والمجدد في إطار اجتهادات وتجديدات بعض كبارهم؟ والسؤال الثاني يتولد

كثير من اللفظ الذي أثير حول عقيدة المؤلف، إلى حد الاتهام بالردة، مستنطب ظاهرياً من قراءة هذا الكتاب، وهذا أمر غريب ومثير يستحق التأمل والتعليق: إلى هذا الحد تكون الدراسة التحليلية النقدية لفكر واحد من الأئمة جارية للخطاب الديني، فيسارع إلى إشارة الشعور الديني عند العامة، دون أن يدرك أن هذا المسلك يتعارض مع كل الإطروحات السياسية التي يرفعها هذا الخطاب لحشد الجماهير؟ مفهوم «الصحة الإسلامية» يفترض تجديدًا في مجال الفكر الديني يجعله ملائماً لحاجات العصر، ويجعله قادراً على الوفاء بتقديم إجابات للتساؤلات الكبرى التي تشغل الإنسان المسلم في واقعه من جهة، وفي علاقة هذا الواقع بالعالم من حوله من جهة أخرى، ذلك العالم الذي لم يعد جزائر وتجمعات منفصلة، بل صار في حكم



امتلاكهم للإمام الشافعي والفكره  
والتراث بشكل عام، ويتصورون بناء  
على ذلك أنه ليس من حق أحد سواهم  
أن يكتب عن الإمام الشافعي أو من  
غيره من الأئمة.

الدليل على ذلك قول محمد بلتاجي-  
عميد كلية دار العلوم وأستاذ الفقه  
وأصوله-بين يدي تعليقه على الكتاب  
:«إن..كتب في صلب تخصصي وهو الفقه  
وأصوله وهذا ليس تخصصي» (جريدة  
الشعب، ١٦ ابريل ١٩٩٢، ص٢)، ويؤكد هذا  
مرة ثانية بقوله: «إن..كتبت في  
تخصصات أصول الفقه (الشريعة) وليس  
اللغة العربية أو الدراسات الأدبية  
واللغوية، وما كتب فيه هو تخصص لجنة  
الشريعة، ومن هنا جاء تقريرى هذا»  
وليس الأمر في الحقيقة محتاجا لهذا  
التبرير فمن حق محمد بلتاجي، ومن حق  
كل مهتم بالتراث، أن يعلق على الكتاب  
وينقده لكن ليس من حق أحد الأسماء  
باستثناء التخصص، فضلا عن أن الحديث  
عن «التخصصات» بوصفها مناطق ملكية  
خاصة حديث يجافي أبسط مبادئ  
المعرفة العامة، وها هو بلتاجي يضع  
تخصصات «الفقه» و«اللغة» و«الأدب»  
في جزر منعزلة. صحيح أنه يتراجع  
نسبيا عن حق الامتلاك هذا، ولكنه تراجع  
ينطلق من كون «التخصص» بالمعنى  
السالف يمتلك الحقيقة المعرفية المطلقة  
للمجال الذي يتحدث عنه..يقول: «إنه  
ليس مجرما على أي باحث أو أي مسلم  
الكلام أو الكتابة في الشريعة، ولكن عليه  
فقط إذا اتحم نفسه بدون علم فعليه أن  
يتحمل المسؤولية العملية عن ذلك».

عنه سؤال ثالث-جارج هذه المرة-هل  
الموقف الدفاعي الذي يحتسى به بعض  
ممثلى الخطاب الدينى ضد تحليل أفكار  
الشافعي ونقدها هو في الحقيقة دفاع عن  
الشافعي الذي انجز مشروعه الفكري في  
القرن الثاني الهجري، وتوفى في أوائل  
القرن الثالث، أم هو في الحقيقة دفاع عن  
«التقليد» الذي يحتسى باسم الإمام  
الشافعي بكل ما يمثل في الضمير  
الإسلامي من قيمة علمية وفكرية؟.

في طرح هذا السؤال الأخير ينكشف  
المستور في بنية الخطاب الدينى، فهو  
خطاب يحتسى بالتراث ويحوله إلى  
سائر للدفاع من أفكاره، هو ذات الطابع  
«التقليدي» الذي يميل إلى «إبقاء الوضع  
على ما هو عليه» وذلك في تعارض تام مع  
أدعاءاته السياسية. وهنا نكتشف أن  
الدفاع المستميت موجه للطابع  
النقدي للخطاب الذي يطرحه  
الكتاب، خاصة حين يكشف «خطوط»  
التقليد الخفية الممتدة من القرن  
الثاني- حتى القرن الخامس  
عشر الهجري «النقد بمعناه» العلمى  
أي المسلح بمنهج تحليل الخطاب هو  
«العدو» الذي يريد الخطاب الدينى  
أن يغتاله، ولكن تسهل له عملية  
«الاغتيال» تلك، يقوم بعملية إخفاء  
قداسة على الموضوع «خطاب  
الشافعي»، تنأى به عن أن يكون  
موضوعا للدرس التحليلي النقدي.  
لكن عملية «إخفاء القداسة» هذه  
يراد بها أن تغطي- في الحقيقة-  
ألمروحات ذلك الخطاب الدينى،  
وتدارى تقليديته إنهم يتصورون



ولاشك أن هذا كلام أقرب إلى الدقة والموضوعية، باستثناء هذا الجمع بين «الباحث» و«المسلم» في امتلاك حق الكلام والكتابة عن الشريعة. هذا حق الباحثين فقط، من حيث صفتهم تلك- الانشغال بالبحث وامتلاك أدواته- لا من حيث أية صفة أخرى. الشخص «المسلم» لا يحق له أن يتحدث أو يكتب لمجرد أنه مسلم والاضاعت الصدود الفاصلة بين «العلم» و«الدردشة» فضلاً عن احترام التخصص الذي يبالغ فيه محمد بلتاجي، والخلط هكذا بين صفة «الباحث» وصفة «المسلم» هو بيت الداء في ثقافتنا الدينية المعاصرة حيث حدود التمايز بين «العلم» و«الوعظ» غير واضحة، إذ كل من يمارس «الوعظ» يسمى عالماً، وكثير ممن يحملون القبايل علمية ويعملون في مؤسسات علمية يكتسبون شهرتهم بصفة أساسية من ممارسة «الوعظ» سواء في المساجد أو عبر أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة.

لكن حرص محمد بلتاجي على حق امتلاك التخصص يظل هاجساً مؤرقاً، واعتقد أنه هو الذي نقله للدكتور مأمون سلامة -رئيس جامعة القاهرة السابق- الذي طرح على السؤال في صيغة مربكة حين قال فجأة في سياق حوارنا حول تقرير عبد الصبور شاهين: «ما العلاقة بين قسم اللغة العربية والإمام الشافعي؟ علمكم هو دراسة اللغة والأدب فقط، فلماذا تكتب كتاباً عن الإمام الشافعي؟» (١) وكان من الطبيعي أن يباغتنا السؤال- أقصد الدكتور أحمد مرسى رئيس قسم اللغة العربية آنذاك

وأنا- ويركنا بهذه الصيغة المفاجئة والاستنكارية في أن واحد. الدكتور مأمون سلامة أستاذ قانون وتصور أن الإمام الشافعي مجرد فقيه لا يدرسه إلا المتخصصون في الشريعة، لكن الدكتور أحمد مرسى أخذ يشرح لرئيس الجامعة بطريقة مبسطة تناسب المقام بالطبع أن شاغل قسم اللغة العربية الأساسي هو تحليل «الكلام» وأن ما كتبه الإمام الشافعي، يدخل في دائرة «الكلام» الذي يهمننا تحليله. وأن هذا الشاغل يندرج تحت مفهوم علم «تحليل الخطاب» وأنه لا يتعارض مع دراسات من زوايا أخرى لنفس «الكلام» وسنعود لهذه النقطة تفصيلاً بعد ذلك؛ يكفي هنا القول إن كلا من محمد بلتاجي ومأمون سلامة، ومن قبلهما عبد الصبور شاهين، توهما أن الكتاب دراسة في الفقه والشريعة وذلك استناداً إلى اسم «الإمام الشافعي» في عنوان الكتاب، ولم يقرأ الثلاثة باقى العنوان، وهو مركز الدراسة وبؤرة البحث، وتأسيساً لا يديولوجية الوسطية. هذا الدفاع عن حق امتلاك «التخصص» هو في حقيقته دفاع عن «مناطق» من التقليد يخش البعض أن ينتهكها سلاح التحليل العلمي النقدي، لأن هذا الأخير سيكشف عن «عطن» الفكر، والإعادة دون إفادة، في كثير من الكتب والبحوث التي تسمى «علمية» والتي يمنع البعض على أساسها الدرجات، والترتب. ليس الأمر إذن دفاعاً عن الإمام الشافعي ولادفاعاً عن التراث، بل هو ابتزاز لمشاعر المسلمين الطيبين ليساندوا أصحاب



وبدراسته وتحليله كلما استجدت مناهج  
واتسعت قدرة العقل الإنسانى معرفيا  
على إدراك مالم يكن مدركا، وعلى القدرة  
على قياس ما كان من قبل لا يخضع  
للقياس. إن وحدة المعرفة الإنسانية،  
واتساعها بؤثر متزايدة ومتسارعة هى  
التي تفرض الفحص المجدد وإعادة القراءة  
الدائمة لاكتشاف مالم يكن ممكنا كشفه  
من قبل فى هذا التراث. وليس صحيحا  
أنه لم يترك الأول للأخر شيئا، وقول  
عنتره العبسي فى معلقته المشهورة.

هل غادر الشعراء من متردم .. أم هل  
عرفت الدار بعد توههم.

إنما يتعلق بإشكالية التعبير،  
الشعرى، ولا علاقة له بإشكالية «التقدم،  
الفكرى. إن المتأخر يقف على أكتاف  
المتقدم، أي يقف على وعى الأسلاف مضافا  
إليه وعى عصره، وهو ما يمنحه اتساعا فى  
الرؤية لم تكن متاحة للأسلاف، استعارة  
الوقوف على «الاكتاف» يضىء هذه  
الفكرة، فالأعلى يتسع مجال إدراكه، -  
ولو كان طفلا- ممن يقف على كتفيه ولو  
كان رجلا ناضجا، إن قراءة التراث من  
منظور المنهجيات الحديثة هى  
«الاحترام» الحقيقى، لأنها تفترض قدرة  
هذا التراث على الاستمرار والتطور،  
لكن هذه القراءة لاتقف عند حدود  
الاحتفال و«التوقير» الزائف، بل تتجاوز  
ذلك إلى «النقد» الذى يكشف عن ما فى  
هذا التراث من جوانب ضعف منبعا  
«تاريخيته» إن الدرس العلمى الحقيقى  
يكشف «الإيجابى» كما يكشف «السلبى»  
دون تعصب أو حمية زائفة أو تقديس  
لفكر بشرى واجتهاد إنسانى.

المصالح فى اغتيال المنهج العلمى  
التحليلى النقدى. والسؤال الآن، أينما  
أكثر احتراما للتراث وتوقيرا له:  
أولئك الذين يكررونه باليات  
الاختصار والتلخيص اعتمادا على  
الشروح دون الأصول، أم أولئك الذين  
يتصدون للأصول فهما وتحليلا  
ونقدا؟ الإجابة واضحة، فالفريق  
الأول لا يفعل أكثر مما يفعله الوارث  
الكسول بما ورثه- والتراث هو  
ميراثنا الفكرى من الأسلاف- لأنه  
يكتفى باستهلاكه بالاعتماد عليه  
اعتمادا تاما فيتناقص مع مرور  
الزمن وتقل قيمته، ومع توالى  
الأجيال يتناقص التراث ويتآكل  
حتى الوصول إلى حالة «الموز»  
و«الفقر» الفكرى والعقلى. وهذا  
حال فكرنا الدينى الآن: أين هو من  
حيوية تراث القرنين الثالث  
والرابع، وأين هو من تسامحه  
وانفتاحه على كل الثقافات السابقة.  
إن الفارق بين الفكر الدينى الحالى  
والفكر الدينى الكلاسيكى فى عصور  
الازدهار- قبل الدخول فى عصور  
التقليد- هو الفارق بين «التقليد»  
و«الإبداع» بين «التعصب» و«التسامح»  
بين «الانغلاق» وضيق الأفق من جهة وبين  
«الانفتاح» الحر الخلاق من جهة أخرى  
والفريق الثانى من الباحثين (الوارثين)  
يتعاملون مع التراث تعامل الذى يريد أن  
ينمى هذا التراث ويضيف إليه ولا  
يكتفى بمجرد استهلاكه والاعتماد عليه.  
إن هذا التراث لا يتجدد بالتكرار  
والتقليد، بل يتجدد بعدا ومبتحثة



منهم فيها. الجامع لهم تلك المنهجية «الوسطية» التي تحدد لكل منهم بطريقة الخاصة - وفي سياق مجاله الخاص - كيفية صياغة الأفكار. والمفاهيم المسلمة الثانية أن أي نشاط فكري - في أي مجال معرفي - ليس نشاطا مفاروقا لطبيعته لتشكلات اجتماعية (الاقتصادية - السياسية - الفكرية) التي تشغل الكائن الاجتماعي.

والفكر كائن اجتماعي يمارس فعاليته الفكرية غير منعزل أو متعال عن طبيعته الأساسية تلك، لذلك لا يمكن النظر إلى فكر الإمام الشافعي بوصفه فكرا معلقا في فراغ، ولا يمكن التعامل مع «الحقائق» التي يصوغها هذا الفكر بوصفها حقائق طبيعية لا تقبل النقاش أو الرد، الحقيقة الطبيعية نتاج لقوانين حتمية لا تختلف نتائجها إذا توافرت شروطها، وليست كذلك الحقائق المعرفية في أي نشاط فكري داخل دائرة العلوم الاجتماعية (أو الإنسانية).

وأهم من مناقشة تلك «الحقائق» من منظور الصواب والخطأ هو البحث عن تفسير لجهلها إلى جذورها الاجتماعية. من هنا أهمية التحليل الاجتماعي الذي يطرح على الفكر أسئلة غير معتادة مثل سؤالنا مثلا: لماذا احتاج الشافعي للدفاع عن «عربية» القرآن؟ ولماذا ألح على الدفاع عن «السنة»؟ مثل هذه الأسئلة تكشف ما هو ضمنى في خطاب الشافعي، فنفسهم من سياق تحليلات الشافعي التي تشير هذه الأسئلة أنه كان يناهض اتجاهات أخرى في الثقافة لم تصل لنا أراؤها بشكل

الكتاب - كما سبقت الإشارة - ليس دراسة في فقه الإمام الشافعي من منظور علم الفقه، وإنما هو دراسة في «نظرية المعرفة» كما يطرحتها فكر الشافعي من خلال علم الفقه. علم الفقه الذي «أصله» الشافعي ليس هو موضوعنا، بل الموضوع هو «الأصول» النظرية التي أقام عليها الشافعي وسائله الاستدلالية وإجراءاته المنهجية، ومرة أخرى ليس المقصود «الأصول» التشريعية أو الفقهية التي يستنبط منها الأحكام، وإنما المقصود رصد «آليات» التاصيل ذاتها من حيث هي عملية - أو عمليات - ذهنية، إنها دراسة في «المنهج» بمعناه الفلسفي، وهو «منهج» لم يطرحة الشافعي طرعا مباشرا وإنما تجده مبعثا بطريقة «ضمنية» في كل كتاباته.

ومحاولة الكشف عن تلك الآليات يعتمد على مجموعة من المسلمات التي تحدد منهجية القراءة الكاشفة، أولى تلك المسلمات، أن أي مجال من مجالات المعرفة ليس مجالا منفصلا عن باقي المجالات الأخرى في سياق ثقافة محددة، فمجال علم النحو وعلوم اللغة مثلا ذو صلة بمجالات العلوم الأخرى في الثقافة العربية الإسلامية، صلة قد تكون قريبة كالصلة بالبلاغة والفقه، وقد تكون أقل قربا كصلة تلك العلوم بعلم الكلام والفلسفة، وعلوم الحديث والقرآن هي العلوم المؤسسة الممتدة كصلة بكل العلوم تقريبا، هي المسلمة هي التي سمحت لنا في هذا الكتاب أن نضم الشافعي والأشعري والغزالي في سياق معرفي واحد، رغم اختلاف المجالات التي ساهم كل



متكامل ، وهذا بدوره يطرح أسئلة أخرى تبرز لنا طبيعة الهموم الاجتماعية المحركة للفكر الشافعي والمحددة لآليات خطابه.

المسئلة الثالثة أن منهجية الفكر تكتسب صفة «الصدق» أو «عدم الصدق» من منظور «رؤية العالم» التي تختلف من جماعة إلى أخرى داخل الثقافة الواحدة في تفاصيلها وإن تشابهت في كلياتها. وبعبارة أخرى ثمة منظور كلي إسلامي للعالم لا يختلف عند الجماعات (بالمعنى الاجتماعي أو المعرفي) المختلفة، ولكن تفاصيل هذا المنظور تختلف من جماعة إلى أخرى فلا يمكن مثلاً أن نعتبر أن رؤية العالم «عند المعتزلة» تتشابه في تفاصيلها مع رؤية العالم عند «الأشاعرة» وقد يدخل في رؤية العالم الاعتزالية بلاغيون ونحاة وفقهاء ونقاد، والأميرنفسسيينطبق على الرؤية «الأشعرية» أو «الشيوعية» للعالم. وحين ندخل «رؤية العالم» في تحليلنا للفكر يصبح «الصدق» أو «عدم الصدق» أمورا نسبية، أي تاريخية بالمعنى الاجتماعي. وهذا هو الذي يجعل ممكنا لنا الحديث عن «أيديولوجيات» مختلفة داخل النظام الفكري الإسلامي، ويسمح لنا بوضع فكر الإمام الشافعي داخل منظومة الإيديولوجية «الوسطية» التي تفترض - منطقيا - إيديولوجيات أخرى تتوسطها. وكلمة «إيديولوجية» أصبحت كلمة غريبة بعد أن تم تعريبها في مجالات الفكر السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفلسفي، كما في مجال النقد الأدبي ونظرية الأدب والفن وهي تعنى

«المنظور» الذي يحدد للإنسان معايير الصواب والخطأ والثواب والعقاب والمحرم والمحلل بالمعنى الاجتماعي لا الديني - أي المسموح به المرغوب والممنوع المعيب - بكل ما يتداخل في بنية هذا المنظور ويشكله من أهواء ومصالح ورغبات محكومة بقوانين الوجود الاجتماعي، وهي قوانين ليست حتمية ولا ضرورية كما سبق القول هذه «الأيديولوجية» لا تتطابق بالضرورة مع الحقيقة الخارجية، لأنها تعيد إنتاجها في التصورات والمفاهيم التي تحكم وعي الفرد وتوجهه، وكون المصطلح ملتبسا في ذهن «عوام» المتعلمين وبعض الباحثين بالفكر الماركسي - أو بالشيوعية - فإن هذا نتيجة لتفشي الجهل، ولسيطرة نزعة «الاستسهال» والتعامل مع المفاهيم بما يمكن أن يسمى «الفهم للوهلة الأولى». إن مصطلح «إيديولوجية» ليس من إبداع ماركس ولا من تحت الشيوعيين، وإن كان يعد مصطلحا من أهم المصطلحات التفسيرية في الفكر الماركسي. لكن إيديولوجية التشويه التي يمارسها البعض هي التي ربطت في ذهن الناس بين بعض المصطلحات كالأيديولوجية و«الجدلية» وبين الشيوعية. وبما أن الشيوعية في فهمها العامي والمبتذل بخم إيديولوجية التشويه أيضا مذهب إحصائي، فإن هذا الحكم ينتقل إلى تلك المصطلحات المشار، إليها، فيصبح كل من يستخدمها شيوعيا ملحدا كافرا والعياذ بالله ولعل في هذا المثال نفسه ما يكشف عن معنى الأيديولوجية بحسبانها وعيا زائفا، أي وعيا لا يتطابق مع الحقيقة.



المسلمة الرابعة: أن كل الخلافات الاجتماعية (الاقتصادية، السياسية الفكرية) بين الجماعات المختلفة في تاريخ الدولة الإسلامية كان يتم التعبير عنها من خلال اللغة الدينية في شكلها الأيديولوجي. لم يكن ممكنًا ممارسة أي صراع إلا على حلبة الخلاف حول قضايا التفسير والتأويل، أي النزاع على ملكية النصوص والحرص على استنطاقها بما يؤيد التوجهات والمصالح التي تعبر عنها الجماعة الفكرية. إن تناول تاريخ الفكر الإسلامي بوصفه نزاعًا حول «الحقيقة» يمكن حسمه. هو في الحقيقة نوع من التزييف الأيديولوجي للتاريخ والفكر معًا، فتاريخ الفكر ليس إلا تعبيرًا متميزًا عن التاريخ الاجتماعي بمعناه العميق، وسيطرة اتجاه فكري بعينه على باقي التيارات الفكرية الأخرى لا يعني أن هذا التيار قد امتلك «الحقيقة» وسيطربها فقد سيطر «المعتزلة» مثلاً فترة من الزمن على حركة الفكر بمساعدة السلطة السياسية، والخليفة المأمون على قمتها، ثم حدث انقلاب فكري في عصر «المتوكل» جعل السيطرة للحنبلية التي تم إطلاق اسم «أهل السنة والجماعة» عليها، وهو اسم ذو طابع أيديولوجي واضح لأنه يعني بدلالة المخالفة -نزع الصفة عن التيارات الأخرى المخالفة.

وهذا يقودنا إلى المسلمة الخامسة وفحواها أن سيطرة اتجاه فكري بعينه لفترات طويلة من الزمن لا يعني أن الاتجاهات الأخرى اتجاهات «خسالة» و«كافرة» لأن هذه الصفات الأخيرة تعد جزءًا من آليات الاتجاه المسيطر لنفي

الاتجاهات المخالفة، إن السيطرة تتم وفق آليات سلطوية ذات طبيعة سياسية غالبًا، وهي آليات لاعلاقة لها بمفهوم «الحقيقة» بالمعنى الفلسفي، لأنها آليات تفرض «حقائقها» في الوعي الجماعي بعد أن تضفى عليها صفات السرمديّة والأبدية، وليس معنى ذلك أن «حقائق» الاتجاهات المخالفة هي «الحقائق» بالمعنى الفلسفي، بل هي أيضًا «حقائق» نسبية، لذلك يجب أن تحتل في التحليل العلمي مكانة مساوية لـ«الحقائق» التي تطرحها الاتجاهات المسيطرة، هكذا يتعامل منهج «تحليل الخطاب» مع تاريخ الفكر، فلا يفصله عن جذوره الاجتماعية من جهة، ولا يعطى لأحد الاتجاهات منطلق السيادة لجرده الشيوع والانتشار والشهرة من جهة أخرى.

المسلمة السادسة: أن «المستقر» و«الثابت» في الفكر الديني الراهن ينتمي في أحيان كثيرة إلى جذور تراثية هنا وهناك. قد تكون الصلة واضحة بين الأئمة الراهن وبين التراثي القديم، وقد لا تكون كذلك فتحتاج إلى آليات تحليل ذات طبيعة خاصة قادرة على «الحفر» من أجل رد الأفكار إلى أصولها وبيان منشئها الأيديولوجي وحين ينكشف الأساس الأيديولوجي لبعض ذلك «المستقر» و«الثابت» تنتفي عنه أوصاف «الحقائق الثابتة» أو «ما هو معروف من الدين بالضرورة». إن للأفكار تاريخًا، وحين يتم طمس هذا التاريخ تتحول تلك الأفكار إلى «عقائد» فيدخل في مجال «الدين» ما ليس منه، ويصبح الاجتهاد البشري ذو الطابع الأيديولوجي نصوصًا





مقدسة. هذه المسئلة السادسة تكشف لنا  
عن بعد الصراع الأتى بين منهج « تحليل  
الخطاب » ومنهج القراءات التكرارية  
التي لا تضيف شيئاً إلى ما سبق، إن  
صراع حول « الرمى » الإسلامى الراهن:  
هل يظل كما هو أسير التردد والتكرار  
أم ينطلق إلى آفاق البحث الحر القادر  
على « فهم » التراث والتجادل معه،  
والإضافة إليه؟  
هذه هي القضية.

نشرت « أدب ونقد » هذا المقال فى عددها قبل الماضى، فبراير ١٩٩٤، وللأسف فقد  
سقطت منه، بسبب خطأ فنى وقع فيه مدير التحرير، ثلاث صفحات . ونعيد نشره،  
هنا، معذرين للكاتب والقراء (مدير التحرير).



# حكايتنا يا إبراهيم

أحمد زغلول الشيطى



«إبراهيم قصة لم تكتب»  
هل يمكن لهذا المجاز النفاذ الى  
مصيره؟

\*\*\*\*

من زيارة الى أخرى كنت أرى  
إبراهيم يذوى، ويزداد فى الوقت ذاته  
شهرة ورسوخا. غير اننى لم أكن  
أستطيع أن أحكى معه.. اكتشفت  
متأخرا أن الحوار معه غير ممكن. لا يريد  
إبراهيم أن يحاور أحدا، وهل يريد  
ممن يأخذه الوجد غير مستمع يقبل

جاءنى صوت صديقى عبر التليفون:  
إبراهيم فهمى مات النهارده. انعقد  
لسانى وأنا أستمع الى الصوت الحزين  
يسرد تفصيلات موته. بت غير قادر  
على مواصلة المكالمة.. هل كان ثمة صوت  
انتحاب مكتوم يأتى عبر الهاتف،  
يحاصرنى فى الكابينة الزجاجية،  
ويردنى الى مصيرنا فى بلاد راحت  
تتمزق دون هوادة؟  
أنهيت المكالمة سريعا وخرجت وحدى  
الى: إبراهيم.

\*\*\*\*



مازومة بببلده. كان كلامه عن الطابع  
النوبى للبيت، وعن خوفه من فقدانه،  
قاطعا ومحددا وبلاغنا.

لقد أدركت- ربما متأخرا- أنه غيب،  
ربما دون عمد «النوبة» التى أنتجت  
هذه المشكلة، ليفسح المجال «للنوبة»  
الأخرى. نوبة الكتابة/ الغناء.

يفمرنى اليقين أن هذا الشقاق كان  
مصيره المساوى الذى لانجاة له منه.

هكذا مضى إبراهيم دون أن يحكى  
حكايته الأخرى. تلك الحكاية التى  
اختزلها الى سؤال قانونى عقارى وهو  
يشرب أكواب البيرة. فقط حكى الحكاية  
التي يمكن للسانه رؤساء تحرير  
العاصمة أن يتقبلوها منه، ويعطوه  
عنها الجوائز، ويعمدوه كاتبها.  
غير أنه لم يحك الحكاية الوحيدة  
القادرة على جعله يعيش، ويرحل كما  
يمكن له أن يرحل.

ألم يخترقنا هذا الشقاق ذاته، نحن  
الأجيال التى جاءت فى أزمنة الهزائم؟  
إذن من يحكى حكايتنا؟

من يحكى حكايتنا يا إبراهيم،  
والوقت ضيق، ونحن لم نعمل أنفسنا  
ولم يمهلنا أحد.

ها أنا أقولها لك كما قالها «العقاد»  
فى رهيل «المازنى»، أقولها وقد صرت  
كاتبا أسمع صوتك تتحدث بانثاق فى  
الإذاعة البريطانية «سلام عليك يا  
إبراهيم».  
«سلام»

طواعية الانصهار فى الأغنية؟ أذكره ،  
بجسده النصيل المائل الى جانب ،  
ورأسه المطوحة الى الوراء جالسا على  
مقهى «زهرة البستان» يدخل الشيشة  
وكشكول كبير الصفحات يقدمه لى على  
أنه فصول من رواية يكتبها.. أرى خطه  
الواضح الجميل ولا أقرأ سوى الغناء.  
يولتبنى الشعور أن هذه الرواية لن  
تكتمل ، وأنها غير قادرة على أن تصلب  
عودها.

\*\*\*

لعلنا كنا فى عام ٨٨ حين أسر لى  
إبراهيم أنه يريدنى وقد بدا عليه أن  
ثمة ما يقلقه. سرت معه من مقهى  
البستان الى مقهى «على بابا» . كان  
على ما يبدو قد قبض ميلا من المال،  
وكان ناقما على بعض المثقفين من رواد  
المقاهى.

قلت: سأخذ شايًا.

وطلب لنفسه بيرة.

قال: إن له بيتا نوبيا جميلا، وأن  
أخته على ما أذكر تقيم فيه أو فى جزء  
منه وأن حيازته لهذا البيت باتت مهددة  
لسبب ما لم أعد أتذكره، وأنه يريد  
الاحتفاظ بهذا البيت ليدعو اليه  
أصدقاء من القاهرة.

كان يريد منى الرأى القانونى  
باعتبارى محام ممارس للمهنة.

أذكر أنني عجبته لهذا المغنى  
النوبى، وهو يتحدث من علاقة بدت لى



[illegible]

## نصوص

لابراہیم فہمی





---

## فى البدء كان العشق

## فى البدء كان السفر

ابراهيم فهمى، فنى النوبة الجميل (٤٢ عاماً). الأسمر، الفوضى . عاشت معه حكايات النوبة وتراجيديات التحول، فى تاريخها القريب ، كتب لنا مؤخرا كلمة مؤثرة- فى تقديم الشمندورة - عن تعلّمه من «الناظر» محمد خليل قاسم. معتد بموطنه الأصلى اعتداداً مسرفاً، لكنه المصرى بامتياز .

قدّم : العشق اوله القرى، القمر بوبا، بحر النيل، كتب سيناريو فيلم: «فى العشق والسفر» أخرجه هانى لاشين. وتشاء المصادفات ان يعرضه التليفزيون المصرى بعد يومين من رحيله. كان نصيبه من الإعلام المصرى هو قول المذيعة قبل تقديم الفيلم: «بالمناسبة ، كاتب الفيلم مات من يومين»!

علاقته «بأدب ونقد» علاقة وصال وهوى. حياة شاقة، وإلهام يمشى على الطرقات.

كنت تراه بالجلباب الأبيض، أحيانا ، يقرأ، آخر قصصه للأصدقاء. ابراهيم فهمى : الاجتراء الأدبى ، والالتصاق بالجذر، والجنون، والحادثة.

علاقته بالحياة علاقة : عشق.

علاقته بالحياة علاقة : سفر.

اما السؤال المعلق فى رقبة الثقافة المصرية فهو:

لماذا يموت المبدعون قبل الموت؟

«أدب ونقد»

---







---

## عايشة جنينة

للمطر، وبعد أن تكف السماء، نجمع  
الجراد المبلل بالماء من وجه الصحارى  
ونشعل نيراننا ونشوى ونأكل، وفاطمة  
نقودى لاتكف عن الضحك ولاتكف عن  
الغناء وأحيانا تبكى، أخط على الأرض  
خطوطا وتخط خطوطا أخرى لأعرف  
سرّها!!

(إذا نزل ماء السماء على الأرض ،  
تخرج الأفاعى والعقارب من جحورها) ،  
لكن فاطمة نقودى تقول لى: ثعابين  
النوبة وعقاريها كرجالها لاتلدغ. وتتوجع

كأن المطر قناتى مطر، ترشها  
السماء على وجه الصحارى، فى ليلة  
عيد، أول بشارات المطر هبوب الريح  
وطبول الرعاة فى التخوم، ينزل علينا  
الجراد من سماء لانعرفها ، يسد مين  
الشمس كسماية ، وفاطمة نقودى رغم  
اللحم الكايس على قلبها الشياب بنت  
أيامها وزمنها، (أيديك يا حبيب أمك)  
وتجرى أمامى كمركب، تتأرجح فى  
عرض البحر، أرهقها بانها بالحمول،  
تخلع عنها ثوبها وتترك وجهها وشعرها



فبيكيانه سويا لأنهما يريدان أن يبكي  
الساعة. تحب أمي «عائشة جنينة» كما  
أحبها لكنها تقول لي: أن عقلها يهرب من  
جسدها في ساعة لا يعرفها أحد وإياك أن  
تصاحبها في جنونها وراء المطر!

..تلك «الليلة» سمعنا صراخا أتيا  
من نجع «عائشة جنينة». لبست أمي  
سوداها وتهيات لرقصة الحزن، خلعت  
مركوبها وتمزمت، وقفت على عتبة  
الباب وسألت عن الراحل. فردت عليها  
الحريم في نفس واحد «عائشة جنينة»  
(لدفتها مقرب وبعد المطر تخرج  
العقارب من مخابئها) وعائشة جنينة  
لاتخاف من عقارب النوبة، جاءتها رغبة  
في البول، خرجت من بيتها إلى الخلاء،  
كنا نسمع صوت بولها على الأرض  
كخزير الماء، تبول وتغنى وتقلب حجارة  
الأرض بيدها، ترمى التراب مكانها كما  
الكلاب والقطط. أخبرت الحريم أن شمس  
المصباح أشرقت عليها وحولها الكلاب  
تقلبها وتعوى، «ووجدن ذناب عقرب  
مرشوقا في مكان من فخذيها يخجلن أن  
يذكرن اسمه أمامي، ماتت عائشة  
جنينة ولاغناء مطر ولاطبول رعاة.

على رجل تتمنى أن يلدغها كثعبان،  
كان للصحاري رائحة من عطر وزهور  
وسوسن، مرة تتشقلب فاطمة نقودي  
على الأرض، مرة تشيل الرمل المبلل  
وترشه على لحمها وتسامرنى، تحكى لي  
الحكايات وتزيد النار (لاتخف الثعابين ،  
لاتخف العقارب كرجال بلا ذناب)  
وتكشف لي عن ساقها وتسألني: متى  
تكبر كي تلدغ! ولها بكاء لا يبكيه أحد  
ولها غناء لا يغنيه أحد ولها ساعة تجف  
فيها دموعها على خدها وتهيا للرحيل،  
وانتظر أياما وليالي كي يرجع المطر  
وترجع طبول الرعاة وترجع أيام  
«عائشة جنينة»

..تحب أمي «عائشة جنينة» كما  
أحبها (ست البنات لا لها سند لا لها قلب  
رجل يحن كما حنان السماء على  
الأرض) ترسل لها أمي في المواسم حقها  
في «دشيش» القمح المطبوخ بمرق اللحم  
والبلح والحلوى والشاي والسكر وإذا  
غابت تسأل عنها، تنادى عليها كي تفرج  
عنها إذا أحزنها أبى وتنادى عليها كي  
يفرحا سويا ويصيبا الناس بالخير  
والسوء معا ، ويتذكرا سيرة راحل



## مواسم المانجو

الأعلى بغير ما صعدت، تسقط على الأرض جوارى كثمرة مانجو. نضجت على أمها، تخبئ في كل ركن من صدرها ثمرة ويحلو لها أن ترقص بصدرها الفواكه، وكلما أوشكت هزة قدميها على الأرض أن تسقط صدرها، أعادت ثماره إلى مكانها، (لى نهدان أجعل من نهود البنات)!! لى شوق أن أراها فرحة بصدرها، أصدقها أنها كبرت، وأخجل منها كما أخجل من البنات اللاتي كبرن كما أشجار المانجو! تقول لى نايلة: متى تكبر كذكر المانجو؟!..ولا أعرف كيف أفرق بين

(الجميلة الجوعانة، كما الأرض البور، لا بد لها من ماء وملح) كنت إذا أعجبتني ثمرة عالية، نضجت والوقت مواسم، أرميها بحجر، وكانت إذا أعجبتني ثمرة ركبت الشجرة (لا ترم تيجان الأشجار الطيبة بالمجارة، للشجر جسد من لحم ودم كما الناس)، تبارك «نايلة» ثمار المانجو وتقطفها بعدها ترميها لى فالتقطها فى حجرى، لها فى طلوع الشجر حيلة . تجرى بجسدها على السيقان العالية كثعابين بيض الطيور، تكلم شجرة المانجو الأم بكلام لا أعرفه، تنزل من



إناث المانجو وذكوره. ومنا رأيت فى  
عمرى شجرا ذكرا. (لكنها تعرف)!! متى  
تكبر ياولد كماذكر المانجو وأنا كما  
بنات المانجو، نزرع جنيئة واسعة  
ولانسرق الثمر من حدائق البنات؟

\*\*\*

(من يطلب المانجو الحلو يجرح يديه)  
.. (من يطلب البنات يتعب..)

.. كان للحدائق الواسعة أسوارها  
العالية ، ورائحة المانجو الناضج كخلطة  
عطر فى صدر عروس، جاءتنا ساعة  
صيف وحضرتنا ساعة مواسم، تعرف  
«نايلة» الحديقة التى تثمر قبل أختها،  
تعرف أين هى مواضع الثمر .. وتعرف  
جنسه من أبائه، اليوم أثمرت شجرة  
فريدة خوجلى «بكرة تثمر شجرة  
«شمعة نور الدين»، وشمس الصيف  
فى أول صباحاتها نخرج إلى المراعى  
ببهاثمنا و«نايلة» على حالها تغنى  
فرحة بالمانجو، فرحة بالمواسم، تقف على  
ظهرى وتطلبنى أن أعلو بها حتى  
تضرب يديها فى سور الحديقة ولاتخاف  
من الزجاج المغروس فى حواف السور،  
أعلو بها فتكون أقدامها على كتفى،  
سمعتها أنظر إلى ما بين فخذيهما  
فتضربنى بقدمها (لها قدم ككردافة  
نخل) «مينك ياولد أبازيد كما أبوك  
واهلك تغلق الصوان».. لكننى أنظر.

\*\*\*

(أول غرام اليور، طعام الذكر  
لوليفته)

..تغيب عنى «نايلة» فى حديقة

«ثقيلة عبدون» فأخاف عليها من شعبين  
الطيور، (تكلمنى الأشجار الكبيرة  
بكلامها، ترخى لى تيجانها كى أخلع لها  
«شبارتى» وأعصب لها جروحها، متى  
يجمعنا بيت وتطمعننى بيدك،  
تعطينى جسدك. فأعصب لك جروحها  
أراها وجروحها لا أرى!! (أول غرام الطيور  
لما يطعم الذكر وليفته).

ترمى لى «نايلة» ثمار المانجو..  
ثمرة ثمرة ، وهى تعد بصوتها العالى:  
واحد اثنين. حتى الثمرة السابعة،  
وترجع لى كطائر جرسج أفلت من  
فخاخه، تعطينى يديها فاتبول عليها،  
كانها تجرح يديها بالعمد، كى تضحك  
على خجلى من جسدى العارى تعطينى  
«شبارتها» كى أعصب لها جروحها (من  
يطلب المانجو لايد أن يجرح يديه! ومن  
يطلب البنات لايد أن يتعب!) وتعلمنى  
كيف تؤاكلنى وأؤاكلها. نفرس البذور  
فى الأرض الحلال، كى تثمر طرحتها  
الحلال، تنبت مع الأيام وتثمر فنثمر  
ونتركها أشجارا حرة دونما أسوار!!  
فيكون ثمرها لكل الناس، تنزل «نايلة»  
ينبوع ماء البنات بثوبها ، تطلبنى أن  
أشعل لها النار فاشعلها نيرانا عالية فى  
الحطب والهشيم، أضرب لها على الأرض  
كانها دف فترقص ، تجفف بالنار ثوبها  
وجسدها من جروح أعرفها ولا أعرف!! ،  
ويحلو الرقص فتراقصنى، ولما أتعب  
منها ولها ترقص لوحدها ، تراقص  
الأرض مرة، وتراقص سيقان الشجر،  
تجرى لنهاية المراعى وتسهل كفرس،





چریتا - ارمنگن کالدویل (نومبر ۱۹۵۷)



ترمى جسدها على الأرض وتبكي!!  
تقطف الزهر وتدعكه فى صدرها،  
تسألنى وأنا لأعرف! متى ينبت لى  
صدر كما إناث الشجر كما الأرض كما  
البنات، وتحفظ بثمرتين فى صدرها،  
ساعتها ترجع لحالها وتفرح!!

\*\*\*

..جاء موسم آخر فأخبرتني «نايلة»  
أن موسم الشجر فى هالعام موسم كريم  
كما أخبرتها شجرة «ثقيلة عبدون»  
الكبيرة، تعرف نايلة أول مواضع  
الطرح، وأول ساعاته (أحرس المراعى وأنا  
أطلع شجرة «وديعة خوجلى» ولا أستند  
عليك كى لا تنظر بعينيك التى تحرق  
لحمى).

كانت لشجرة «وديعة خوجلى» حال  
غير حال الشجر، ترمى غصونها خارج  
أسوارها كأنها بلاد، تجمع «نايلة»  
أغصانها فى يدها وتكلمها فتسلمها  
نفسها، بعدها تضرب قدميها فى الأرض  
مرة، اثنين.. ثلاثة، تناديني «نايلة»  
باسمى من وراء السور العالى، تغيب  
كما عادتها عن عيني، وترجع لى يسبع  
ثمرات من سكر وماء، نزلت من سور  
الحديقة، متعمدة أن يجرح يديها  
الزجاج!! (متى تكبر يا ولد كما ذكور  
الشجر، ولا أعرف كيف يكبر الرجال  
وكيف يكبر الشجر!!).

..كانت «نايلة» فرحة بفرح آخر لا  
أعرفه، تنظر للدم فى جروح يديها  
وتتنهد ولا تطلب منى أن أعصب لها  
جروحها «بشبارتها» (الدم يا ولد فرحة

البنات) ولا أعرف كيف لها دم غير الدم  
فى يديها تفرح به وتفرح له، وكانت  
أحياناً تمتنع أن تستحم فى ينبوع  
البنات، تقول لى: لا أنزل بدمى فى  
الماء، وأنظر فى يديها ولا أجد أثراً لجرح  
ودم ولا أعرف كيف هو دم  
البنات!؟.. يثمر المانجر فى مواسمه،  
وتثمر البنات، فكيف يثمر الرجال!؟.

\*\*\*

..(كبر ذكر الماعز فى المراعى)

..أقول لأمى وقتها..صوتى تبدل.  
فتضحك وتزغرد، ولا أعرف! تعاركنى  
«نايلة» لأقل الأسياح، تفتش فى  
كلامى عن سبب، بعدها تنشب أصابعها  
فى رقبتي، تأخذنى على الأرض، نثقل  
بأجسادنا ولا أحد يرانا، وهى تقوم  
وتقعد، يحلو لها أن تصرخ وتنادى  
بأسماء عابرين بالطريق لأراهم، وقت  
أن ألف شعرها فى يدي، كان لها صراخ  
يهز شجر المانجو من جذوره، ومرة كان  
لها صراخ يفزع الطيور فى أعشاشها  
والشجر ساكن وشاهد، مرة جاءت على  
صراخنا امرأة عجوز اسمها «عزيزة  
فضلون» قالت وهى لاتعرف أجسادنا من  
بعضها، إذ أننا تشابكنا كما أغصان  
الشجر: لأحياء ولأهيب ياولد «أبازيد»  
كبرت ومازلت تصاحب البنات والبنات  
ثمرة مانجو نضجت على العود. وما  
فهمت شيئاً من كلام «عزيزة فضلون»،  
ولاعرفت كيف نضجت «نايلة» كثمرة  
مانجو.

\*\*



سحابات التراب كقمر فى ليالى  
المطر!!، لا بد أنها ذاهبة ناحية بيتنا  
وتشكونى إلى أمى «زينبية هيرون» .  
ولا بد أن أمى تسمعها الساعة  
، فتحبسنى ككل مرة فى حجرة الحاصل  
حتى يأتى أبى ويفرج عنى، يقول لها  
«الحبس يكسر نفس الولد» ويحبسها  
مكانى لساعة كى تجرب!!.

\*\*\*\*

ضربت باب البيت برجلى ، فوجدت  
نفسى فى حضن أبى.  
(جننت ! لامرسى يردك ولا أهل)!! ،  
كانت «نايلة» تستجير بأمى فى حجرة  
الحاصل، تشكو لها منى وتصرخ، وحينما  
يسكتان معا، وحينما آخر يهمسان معا،  
بعدها خرجت أمى تزغرد، ولما سألها أبى  
عن جنون الحريم فى ساعة ظهر، مالت  
على رأسه وأخبرته فى أنه بكلام  
لا سمعها، جاءت «نايلة» خلف أمى كطير  
هارب من صانديه، ساعتها أخذنى أبى  
بيد وأخذ «نايلة» بيد، ضرب أصبعه  
بظفره الجارح فى صدرها فمزق ثوبها  
وجرح لحمها ، يومها رأيت ثمرتي مانجو  
ناضجتين تطلبان القطاف، عصر أبى  
ثمرتها اليمين فى يده، انساب خيط من  
الدم الحامى فى مجرى الصدر، «مانجو  
ياول زينبية من لحم ودم، خيبتك ثقيلة  
كامك» وأمى تزغرد ، ساعتها عرفت  
كيف تغيرت «نايلة» وكبرت مثل  
شجرة مانجو وأثمرت، وكيف تغيرت  
إنا وإثمرت.

..(عطش الشجر لا يطفئه إلا الماء)..  
..(عطش البنات لا يطفئه إلا ماء  
الرجل)..  
..

..جاء مغيب آخر- فاجتمعت البهائم  
فى جماعة واحدة، أشعلنا النار حتى  
لاتتبعنا الذئاب ، كانت «نايلة» ترد  
البهيمة التى تمرق عن يمين وعن شمال  
، وتركب ذكر الماعز الكبير عن خلاف،  
أعطتنى وجهها وظهرها للبيوت التى  
فى وجوهنا ، احتفقت فى السر بالحصى  
فى جيوب ثوبها ورمتنى به، ولما  
أقرب ناحيتها كى أوقعها ، تسبقنى ،  
تنزل على الأرض وتجرى كى ألحق بها،  
ساعتها تدخل فى بعضنا جسدا واحدا  
وتندهرج على الرمال، وأنا أرى صدرها  
يرتجف بثمرتين من المانجو فى كامل  
النضوج، لاهت بها وهبشت صدرها  
فصرخت، جننت ياولد أبازيد؟..  
وما صودتنى البنت أن تمنعنى عن  
المانجو، وكنا لتونا ننصب عرسنا، أكلنا  
كل ثمر المانجو وما تبقى شيء!، لكنها  
اعتادت أن تحتفظ بثمرتين للصدر  
العزيز!!

\*\*\*\*

..(يثمر المانجو على الشجر)!!  
..(وتثمر صدور البنات)!!  
..تجرى «نايلة» وأنا أجرى وراءها  
كصياح جرح فريسته فى مقتل، تفرقت  
البهائم وشربتها الشوارع، وأنا أرمى  
«نايلة» بالحجارة وهى تغيب عنى فى



# صباح العشق

.. كلام فى الخال «فاروق عبد القادر»

.. للكتابة هاتف، للعشق هاتف،

وهاتف يهتف بى، طالما أسمعنى صوته  
الملاك، أننى فى البكور عاشق، من عشق  
إلى عشق، مغادر، مسافر، يومامهان،  
يوما عزيز النفس فارس، ملك على  
الورق، صعلوك فى الشوارع، أودع  
صاحبها مات دون أن يقاتل، ينصب لى  
عدو شركا فى الطريق ولا أحاذر، أتمنى  
وجه صاحبنى الهاتف الملك ولا أراه، مرة  
أتخيله طفلا من أطفال الجارة، يعطر  
جاراته فى نهر قبل أن يرمى بها عدوه،  
مرة أراه عجوزا ينصب خيمته وسط  
الصحارى، يسقى العماشى ويزرع

نخلة.

\*\*\*

هتف بى الهاتف الملك: أننى ألك  
فى مدينة نصبتك سيد العشاق  
وهمتك بالجوانح من غاصبيها، وهتف  
بى أننى راحل من جنوبها الى شمالها  
(طريقك شاطئ النهر أو رحل  
الصحارى)، وجاءنى فى مهجرى يهتف  
بى أن أتبع خطوك وأمشى على دربك  
وأرى ناسا يحبونك وتحبهم وأرى  
أعاديك أكثر من أحبابك، (لتوك ألقيت  
عليهم الصباح ومضيت).. وأخبرنى  
أننى فى أول الطريق أراك ولا أعرفك،



بعاشق مثلك... أمرك أن تتركنى أتعلق  
 بطرف ثوبك... يا خال!.. أحب أن  
 أماشيك حتى خلوتك وأشاغلك كي أعرف  
 كيف تكون عندما تأتيك الكتابة،  
 وكيف تكون عندما يحضرك ملك الجن  
 فيسيل قلمك... أهو هير مثلما تحير  
 به أوراقنا؟.. أم ريق الصبايا الحور أو  
 رحيق الزهر؟.. عسل من النحل يا خال  
 هو؟ أم قطر الندى؟ أم ينباع  
 الصحارى؟.. أهو مطر؟ أم دم  
 الشهداء؟.. أهو يا خال خمر؟ أم  
 سلسبيل يجرى من أولها حتى منتهىها  
 عندك!.. وتتركنى وحيدا بالشوارع،  
 تقول لى:.. هنا يا إبراهيم حدك!!

.. صباح العشق يا خال!!

(تأمر بيايه)؟

.. وتضع يدك فى جيبك، تعطى  
 (الفقار) خبزك وسيد المدينة يشعل من  
 بيت المال شمعة، (تأمر بيايه)؟.. أمر  
 هذى الشوارع ألا تتحالف مع أعاديها  
 عندك، وأمر الأرض أن تعرف أنك أعمل  
 من توجهت عليها، النهر أب لك والأرض  
 أمك، وهى التى تعرف أن من وطنها  
 غريب، ضاجعها فأنبتت ذرية لافيه  
 نسبها ولانسبك! (تأمر بيايه)؟.. أمرك  
 بما أمرتنى به أنت، وعجزت أن أوافيك  
 بوعدك... يا خال!!.. دوما تمشى وأنت  
 تعرف أن تحت كل حجر على الطوار  
 شركا صبوه لك ليلا، يعرفون طريقك  
 فغيره، وأنا أمشى جوارك، أقلب حجارة  
 الطريق، أخرج لك من تحتها عقارب  
 وثعابين وأصابع ديناميت، كانت معدة

يوم ! رأيت سماء المهاجر مزينة  
 بأقمارها ونجومها والأرض كأنها صحراء  
 خلاد، نزل عليها مطر فتفجرت ينباع  
 وحدائق، وعرفت أننى على وعد بليقياك،  
 وجاءنى شيخ عجوز يحمل مسابح  
 ومباخر، أخذنى من يدى حتى إليك،  
 فوجدتك كما رأيتك فى صباى، وهاتفى  
 يرسم لى وجهك على وجه سحابة فرحة  
 تقاوم مطرها ورسمك لى شمس  
 متوحشة، تطارد غيمها، كانت  
 كافتيريا «ريش» فى صباحها الشتائى  
 هادئة، وأنت ترفع صحيفة الصباح  
 وتتوقف إذا عبرت حسناء فائرة،  
 أجلسنى دليلى جوارك ومضى،  
 وماسألتنى عن اسمى ولاسألتك. طلبت  
 لى شايا من يد مواطنى «فلفل»  
 ولاكلمتنى ولاكلمتك، إنما هو كلام كما  
 حفيف الريح سرى بيتى وبيتك،  
 وكانت سطور الصحيفة تسيل دما  
 أسود له رائحة من عفن، فتشعل فيها  
 وترميها قبل أن تلوث طرف كحك!

\*\*\*

(تأمر بيايه)؟

...أمرك بالعشق وأمر العشق أمرك،  
 نحبها العزيزة الغالية أم البلاد كيفما  
 نحب وأنت فى القلب سرى، تخرج لها  
 والناس نومي، تكلمها وتأمرها فتلطبع  
 أمرك.. تخرج لك فصاتينها التى غزلتها  
 وخطبتها بيدها، فتلبسها، ست الحسن  
 وأنت فتأها، ما انتمرت ولا أطاعت إلا  
 بأمرك، لكنها وحدها تواجه أعاديها  
 وتبكى بنيتها، إنها الساعة تمتغيث







لنا، نوسعها بأرجلنا فتتسع ، نرشها  
زهورا فتزهر، نجمعها آخر الليل غطاء،  
وتكفينا وقت الموت كفنا!!

أهو الورق؟.. أنت المخير.. هلا  
اخترت ورقك دون نظم من سطور، أم  
تركته خلاء فسيحا؟.. وكيف تكون  
أوراقك بلمس عاشقة تنام آخر الليل  
فى حضنك، وهاتف الصبح يسألنى  
عنك ويعاود، كأنك سره الغائب، يصفو  
قلبك العاشق كما يصفو النهر فى ليلة  
شتائية، تنسى من أتعبه فى العلا  
طيرانك، فرماك بحجر، كرهناهم فى  
الأرض جردانا تتبع بدرومات المدينة  
وتنزل فوهات المجارى لتشرب بعد  
عطش، ولما خففت جناحك ونزلت  
الأرض كى تستريح، هويت على فخ  
مبيت، حسبت فى غير مواسم الإثمار،  
أن الأرض أثبتت لك نباتها وحدك!!

\*\*\*\*

.. تمضى عليك أيامك وتمضى،  
فتورق ويفوح البخور من عيدانك،  
ينبت الزهر فى منبت عينيك وتصفو  
سمواتك، تعجبك بنت بكر صبية،  
فتقول: الله!! لو ترجع البلاد بكرا مرة  
أخرى... هل مر العشق على «شبرا»،  
واستراح فى تلك الناحية، عبر على  
«جاردن سیتی» وتاه فى شوارع  
الدقى؟، تعجبك بنت بكر، أنت وحدك  
ترى لحظتها مابين سن الطفولة وأول  
البلوغ!!.. (ترى ماذا تخبئ قيثارة  
الفتى النوبى)؟.. .. تخبئ لك قيثارتى  
مباخر عطر، مسكا، صندلا،

سلفا لحرب وصرت أنت فى حساب  
(العدا)، .. من «زهرة البستان» إلى  
«الحورية» طريق ، من «ستلا» إلى  
«الحמידية» طريق، وجرسون  
«الحמידية» يلتقط من الطريق خطوك،  
يعرف من جالسك اليوم ومن مشى فى  
رحلك، ومن كان حذك!!

\*\*\*

كل ما فى الأمر، أنهم يودون لك أن  
تخون نفسك (مياه الصنبور نطق، حاذر  
أن يشتعل فى وجهك)!!، اكتب عنهم  
بغير مآكتبوا، واشهد عليهم أمام  
زمانك، صفرت يهم أيامهم، كبرت بك  
أيامك، ياخال.. ماأنت إلا أب لكل  
الناس، أحب أن أناديك باسم ابنك،  
الخال والد، ولولا قليل الزمان بينى  
وبينك، لكنت أيا لى، كنت أنا الغالى  
ابنك، انما أحبابك كثر ، دراويش  
وعشاق مثلم مثلك، وكان لى أب طلبى  
وقت موته، «أبو الفهام» تعرفه أنت  
ياخال! مرارا عنه كلمتك، شاعرا،  
فارسا، قال لى: إذا رحلت من جنوبها  
الى شمالها، توحا من النهر وجفف فى  
الشمس وجهك، ولا تعرف من الشواطئ  
فى شمالها إلا فرسانها، فعرفتك،  
سلمت يمينك ياخال.. بعد كل ضربة  
رمح، طاش سهم «العدا»، وسلم صدرك!!

\*\*\*

.. صباح العشق ياخال!!

.. وای وطن لك ياخال وطن؟.. أهو  
الناس؟.. أهو الورق؟.. والمداد بحرك؟  
... أهى الشوارع؟ (كانت شوارعنا



فتسهر، كانت تمشط لك شعرها على  
وجه النهر، فعضبوا عينيها وأوثقوها،  
كذبوا عليها أنهم عاشقوها، كذبوا عليها  
أنهم جوعى فأطعمت، وحيارى فهدت،  
لها سر تناديك به فكلمها به، نسالك أن  
تخبرنا به وما أفصحنا لنا عن سر!

\*\*\*

.. وجاءنى هاتف الصبح يهتف بى  
أن ألك له طلائع الحروف من اسمك،  
طلسم طلسما، قال الفاء؟ قلت...  
فألها الطيب أن يخرج لها فى صباحها،  
فكم حبيب فيها أحبها بغير ما يحبها  
وهو فى سحارتها قنينة عطر، صباحه  
مبارك!، تصحو له من فجرها، تتزين له  
عروسة، كحبيب قادم من بعد غياب،  
تشكو له كل وجع فيها من غيب ظلمها،  
ردها عن الغناء، ردها عن المراقص،  
والوقت فرح المواسم.

\*\*\*

..قال الألف؟

قلت: الألف!.. أجمل ما فيه أنه  
برائحة صحراء نزل عليها لتوه مطر فى  
فجر مصيف، له من رائحة ورد لا يثبت  
إلا على رأس جبل، وشوك لا يثبت إلا فى  
التلال! (لكل رجل رائحة)، وكل ما فيه  
ينبئ بأنه كان كبير الرعاة، ولك واد  
فسيح، هناك ترك أغنامه ونيرانه  
وحذائه ونزل المدينة يجرب أحلامه،  
وكان على ما يبدو يدير طواحين الهواء  
فتدور به... علامته أنه مازال يحمل  
عصاه، ويهش بها فى المدينة غنمه!!

\*\*\*

شموسا، أقمارا، لها فى كل حارة عاشق،  
تخبئ لك وجهها تمثل البحر وجهك،  
تمثلك وجه فارس عاشق محارب، تخبئ  
لك أساور من فضه ومن الذهب قلائد،  
كانت زينة للبنات الحرائر، تخبئ لك  
عيدان بخور، أصداقا، خيطانا، أمشاطا،  
حرائر، برديات، تيجان ملوك ماسقطت  
ولا انكسرت تحت حوافر غاز، تخبئ لك  
عطر العرائس ووصايا من زمانها،  
والزمن زمن لعوب وخائن..

\*\*\*

... صباح الحرب ياخال!!

..لوسيروا إليك حتى «شبرا» جيشا  
بغريان قاعرف أنهم قاصدوك، (نزلت  
مقورها على موائد من شواء، خلعت  
مخالبها وكفت من العوم وتركت  
سماها خلاء).. تأمل رجلا كان مناوكننا  
نتبعه، نضع أقدامنا فى فراغ خطوه  
على الطريق، الآن يملا مداد قلمه من  
معابر قاتلينا، يأمرنا أن نعرى بناتنا  
لمداننا، فما انكشفت بكر إلا على عاشق  
حبيب!

\*\*\*

صباح الحرب ياخال!!

..لوسيروا إليك حتى «شبرا» جيشا  
مدرعا بغريان سود، فكيف أنت  
فاعل!!.. أمن دخل بيتك من أهائك  
أمن، ما أوجعهم منك إلا كلمة منك  
ترشق الدم فى وجوههم، وما أوجعهم إلا  
أنت تمشى وحدك كطاووس، تدهن  
بيتك بزرقة الحرب، وتشق أمام بوابتك  
الخنادق!!، تفتح لك بلادك بواباتها



.. قال الرأء!؟

قلت: الرأء!.. روحه كما أمواج أبحر  
مجهولة، تسكن أرضا كجسده، من  
يقترّب منه لا يسمع إلا صوت اضطراب  
البحر فى صدره، جلس هنا واستراح  
بعيدا عن الناس، كى يعرف من معه  
ومن عنده، على أول الشارع قادم، له  
علامات، له خطو، له غناء تأخر (المخلص)  
عليه، علينا ، لكنه آت، عرفه فى  
أحلامه، حاكائى عنه وأعطائى رسمه،  
أما البشارة فسرّها عنده!! ، غنت أم  
كلثوم، فهزت فى يده كاسه ، فى فجر  
هباحها أمرنا أن يمضى لها وحده،  
يكلمها بكلام لا نعرفه، يا إلهى! حتى  
الساعة ما فهمنا سره.

\*\*\*

..قال الواو!

.. قلت الواو!.. وحيدا يأتى، وحيدا  
يروح، له فى عرس الجماعة شوق، هلا  
عرف من أى الدروب سلكوا-جماعة  
العشاق- واخترقوا نقاط الحدود، زرعوا  
هناك نخلة وفجروا جوارها نبعاء،  
بعدها رحلوا، فمن أى طريق يبدأ  
رحيلة إليهم وحراسها سدوا عليه  
الطريق، وأين يكون ملتقاه بهم، ما  
استراح العشاق، ولا تعب الطريق!!،  
ياخال! أزعق بها كلما ساعدتنا الشوارع

على أن نلتقى ونغير من اختلاف  
أقدامنا، نتوحد فى شارع واسع، تطرد  
من أرضفتها ما لا تحتمله وتترك  
مساحتها لنا خلاء، ... ياخال! وكان لى  
أب مثلك، «أبو الفهام» رويت للناس  
عنه مثلك، كان يخلع ملابسه ويرميها  
إذا ضاقت عليه ، مثلك يصوم لدهر إذا  
جاءت لقمته من عدوه، ياخال! إلى أى  
رجل ينتسب الأبناء، ينتسبون إلى  
أخوالهم، والخال والد بعد أن ضاع الأب.  
ومن هو خال الجميلة التى عبرت  
أماننا، ومن هى أمها، تاهت البنات فى  
الشوارع كما إناث الخيل، ماسمعنا  
صهيلا لفرس قادم ولادق على الأرض  
حافر!

\*\*\*

..قال القاف:

قلت القاف!..قاتل جرح الأحبة لأمداو  
له، طبيببك من أماديك فكيف تنام  
عينك، حبيبك يواسيك مهما أسهر  
الليل الملك، الغربة غربة حتى لو كانت  
وسط أهلك، جرحى بكلامى أداويه، وبكم  
قميصى أداويه وأفرج، فرج الحزين  
قدام أعاديه واجب، يا قمر المدينة  
وسمرها، إطلع وكلم عيالها، ارقص  
فرحان بعيدها ، بكرة يرجع نيلها  
لفيضة، وترجع الأميرة لبيتها..



# الحياة الثقافية

إبراهيم داود  
رضا إمام  
دنيا قايمل  
عبد العزيز مخيون  
سعد القرشي  
راغب رشدي  
صفاء سعيد  
مجدى حسنين  
نواصل



# ابراهيم فهمى

ابراهيم داود

|                          |                        |
|--------------------------|------------------------|
| ونقرأ طالعنا بعد ذلك     | الذين سقطوا قبل ذلك    |
| ونسكر                    | كانوا فى الصفوف الاولى |
| ونضحك حتى نرى الدم       | أو خارج الصفوف         |
| يجرى                     | ومع هذا                |
| ونشكو لاعضاءنا خوفنا     | بكينا كثيرا            |
| ونمضى                    | وخاف كثيرون منا        |
| وتمضى فصول               | نحن الفرادى معا        |
| ويضيبننا الموت فى المقهى | نطل بأعناقنا فوق كل    |
| -فى الصفوف الأخيرة-      | الصفوف                 |
| ويأخذه هكذا!!            | ونشرب قهوتنا خلف       |
| هكذا؟                    | المعزين                |







# والطير إذا هوى

(إلى روح ابراهيم فهمي)

رضا إمام



الأمياف، تحفه برائحة الأحبة.. تقرؤه السلام.. فيرد بالغناء.

كان ما يزال في نقره الدؤوب وغناؤه  
وحنيه لتلك الأرض البعيدة.. القريبة،  
حين باغثته وهوة الريح المرة، فزلزل  
من مكمنه، انخلعت الأجنحة، ووحيدا  
هوى وسط الفيوم، تصفّره المفاظات،  
وبقية من لحن تدومه، وطيف يمرق من  
فوق قشرة رأسه كالقشعريرة، يتسربل  
في المدى عن وشم لمعابد ومقابر ونيل  
وفيضان وأهل وعشيرة ووجوه من  
طين أسمر تجمّعوا بعدما تفرّقوا على  
مقاهي البلدان وأهازيج عرس وفتيات

الإعصار أطاح بالشجرة والعش قد  
غرق، والطير الأسمر عافت نفسه  
فوضى المستنقعات، التي انتشرت في  
كل الأرجاء، عزّ عليه أن يسكن في ظل  
السؤال، فأسرى بجسده الصغير صوب  
السماء، ناحتا بجناحيه التحيلين  
مدارج وسط العتمة، ولاشئ في جمعته  
سوى ملح الذكرى وقلب تطرزه الرؤى  
والأحلام.

وعلى باب الشمس ارتكن، راح  
يتوضأ بالضئ، ينقر وينقر، حتى صنع  
ثقباً من نغم، يتشعلق فيه. كيما يدور  
معهما أينما أطلت، وكانت تمر عليه





كالنهيق ثم مضى..  
وانفك الطيف من حول عنقه، تاركا  
إياه في سقوطه  
حين اقترب الطير الأسمر من خط  
النهاية، هرولت الأشياء، لباكية  
إنتظرت، لأشجر، لأمشيعين، لأعربة  
تجرها خيل، لا أكاليل ورد، لاصندوق  
ملفوف في علم، ضاقت الأرض، إلا من  
حفرة صغيرة تطل منها العتمة، على  
شاهدها الواطئ كان يقف جعران بلون  
الخروب، يتلو الصلاة، لما دق فيه النظر  
للحظة خاطفة، هاله الشبه الشديد  
بينهما، فأنفجرت الأسئلة المكتظة في  
رأسه، وعلى صدره سالت، وكانت  
دهشته.. وشهقته الأخيرة، وإنهال على  
الحفرة التراب.

سمراوات تضيئ الغمازات وجوههن..  
وأيديهن وأقدامهن مرقشة بالحناء  
ونقوش طير على أقصان شجر من صخر  
وجرن من سمار وثقب بحجم منقار  
صغير كالحنة في وجه شمس يزخ قوس  
قزح.  
والطيف أتاها من خلفه.. لنزيمه من  
عنقه وفي أذنيه همس:

«يا صاحبي. أبدا لا يخر من تالم  
للمساكين البؤساء، من تكلم، نافضا  
قلبه من لسعة الحروف أولا بأول، من  
طاف حول السدرة وتكشف له النور  
ورأى، من عبر الفتحات الضيقة كالضوء  
تاركا في غريالها الحصى والزلط.  
يا صاحبي. هو الذي يخر من أتى



حوار

آنى إرنو:

أكتب

كى آثار لطبقتى

أجرته:

دينا قابيل

الكاتبة الفرنسية «آنى إرنو» ، الحائزة على جائزة «رثود» لعام ١٩٨٤ من روايتها (المكان)، كانت إحدى ضيوف معرض القاهرة الدولي للكتاب أوائل هذا العام.

وقد وجهت الدعوة الى الكاتبة الفرنسية بمناسبة صدور الترجمة العربية لروايتها (المكان) التى قام بترجمتها د. أمينة رشيد ود. سيد البحراوى، وصدرت عن دار «شرقيات» للنشر بالقاهرة

وتعد الكاتبة آنى إرنو من الكاتبات الفرنسيات غير التقليديات، ويتسم أسلوبها بالعنف حيث تقول إنها تكتب لتثار لطبقتها.

وتثير روايات إرنو الجدل فى الأوساط الثقافية الفرنسية حيث تعتمد على الكلمات الدقيقة والجميل الواضحة الموجهة والأسلوب المباشر البعيد عن المثمقات.

وحول أسلوبها فى التعبير الفنى ورؤيتها للكتابة والأدب كان لنا معها هذا الحوار:



«الدواليب الفارغة» سيرة ذاتية  
إلا أنك تطرقت لتفاصيل كثيره  
من حياتك كيف؟

بالفعل هناك تشابه كبير، فقد قمت  
بمزج الشخصية الحقيقية بالشخصية  
الخيالية، أي أنني قمت بإعادة ترتيب  
الحقيقة: شخصية الأم المقربة الى نفس  
الرواية- وجهة نظر الفتاة الصغيرة-  
التعليم بالمدرسة- وصولا إلى حالة  
الرفض بل والمقت. كل هذا انعكس في  
الكتابة شديدة العنف التي تنتجها  
الرواية والتي تختلف تماما عن  
الموضوعية التي نراها في «المكان».

وتوضح الكاتبة رؤيتها حيث تقول:  
لم يكن أمامي أسلوب آخر سوى العنف،  
أن أحلل ما يحدث في عالمين متناقضين  
كل التناقض، بل وأن أخترق القيم  
البورجوازية التي تنسب لنفسها كل  
ما هو جيد وتنعت الوسط الشعبي بكل  
ما هو سيئ.

كتابتي ذاتها كانت تأكيداً للفن  
الأصلي حيث لجأت الى كلمات ذات أصل  
نورماندي، وكلمات فظة أحيانا أخرى.  
وقد لمست هذه الهوة أيضا- كمدرسة  
للأدب- بين ماندرسه وطريقة الكتابة  
الأكاديمية، وبين واقع التلاميذ المنتعنين  
للطبقة الشعبية.

• هل تأثرت في رواياتك  
ببعض كبار الكتاب؟  
- قد يكون CELINE سيلين حيث

• كيف بدأت الكتابة؟  
ومال حاجة التي دفعتك للكتابة؟  
-تشوقت للكتابة وأنا في  
العشرينات من عمري، في إنجلترا،  
وكان ذلك قبل الجامعة. ثم عاودت  
المحاولة بعد عام ونصف بكتابة رواية  
كاملة ولكنها رفضت من قبل دار  
النشر. في سن الثانية والعشرين،  
أصبحت الكتابة هي كل همي. وكتبت  
في ذلك الوقت جملة تعبير عن حاجتي  
للكتابة: «أريد أن أكتب كي أثار  
لطبقتي»

حاولت بعد ذلك أن أثار من تلك  
النظرة، التي تعتبر من ينتمى إلى  
وسط شعبي كما لو كان ينتمى إلى  
جنس مختلف.

فعبثت عن كل ذلك من خلال الكتابة  
، وكانت أولى رواياتي الدواليب  
الفارغة والتي اعتبرها نصا غير  
جيد.

لم أفقد أبدا خلال سنوات عديدة تلك  
الرفض في الكتابة رغم عدم قدرتي  
ماديا على الاستمرار. فقد كنت آنذاك  
متزوجة ومسئولة عن طفلين وكانت  
سنوات صعبة بالنسبة لي. وحين  
التحقت بمسابقة «الاجريجاسيون  
للأدب» كانت أمي خير عون لي حيث  
اعتنت بالأطفال، وتوفر لدى الوقت  
للكتابة. هذا ، بالإضافة الى موت أبي  
الذي تناولته في المكان.

• رغم عدم اهتمامك



مقطوعات منفصلة عن بعضها شكلا ومضمونا، ولكنى فى النهاية اكتشفت أنها- ودون أن أشعر- فى غاية الوحدة لأنها كلها تعبر عن ثقافة أصلى وطبقة الشعب التى أنتمى إليها.

### «ما هو دور الأدب فى المجتمع من وجهة نظرك؟

- هو التعبير عن كل ما هو موجود، كل مانعشيه ولكننا لا نبوح به ولا نفصح عنه. والأدب هو لغة قبل أى شئ. فأنا أعيش فى زمان ومكان ما، وأحاول أن أقول شيئا من خلال هذه اللغة. ولأشك أن القارئ قد يرى الأشياء بصورة مختلفة لم يكن يراها من قبل، وهذا هو الدور الذى تلعبه رواياتى. الأدب هو تغيير رؤية الأشياء وبالتالي تغيير الأشياء ذاتها.

### «حين نشرت رواية «عشق بسيط» حيث تصورين حالة العشق بصورة محددة صريحة وبلا أى وتوش، ألم تخش رد فعل القارئ والناقد؟

- لم أكن أنوى نشرها فى البداية، لذا كانت صراحتى مطلقة، ولكنى بعد كتابة نصفها قررت النشر، لأن كشف الحقيقة يساوى بالنسبة لى أكثر من سلامى الشخصى. لا أنكر أن لحظة صدور الكتاب كانت لحظة عصيبة بالنسبة لى. ولكن الكتابة مخاطرة قبل كل شئ.

وجدت لديه هذا الأسلوب العنيف فى الكتابة. فكتابتى فى الروايات الأولى كتابة لاشعورية أكثر منها كتابة إشكالية، فكلمنا نكتب تطرح الأسئلة نفسها.

### «تناولت موضوعات تخص المرأة فى المركز الأول (مسئولياتها المتعددة كربة بيت، تربية الأبناء، مشكلة الإجهاض...) فما رأيك فى أدب المرأة؟

- لا يوجد أدب نسائى وأدب رجالى. يوجد فقط الأدب بمعناه الشمولى. لا أؤمن بهذه التفرقة لأنها تهدد بتحديد الأدب وتجعل الكتابة منفصلة على نفسها. لا أظن أنه تمييز له أهميته لأنه ليس هناك روايات خاصة بالمرأة وأخرى خاصة بالرجل. ولكن بشكل عام جرت العادة على إخفاء الوضع الاجتماعى..

### «فى «يوميات من الخارج» تقومين بدور مصور فوتوغرافى يسجل كل ما يراه فى الحياة اليومية. هل هذا شكل جديد للكتابة؟

- أردت أن أعبر عن هذه «المدينة الجديدة» وعن الحداثة من خلال هذا العالم المختلف، فالأحداث تقع فى هذه المدينة التى بنيت حديثا فى ١٩٧٠ أى أنها ليست ذات جذور تاريخية، وتضم سكانا من خمسين جنسية مختلفة. فراودتنى فكرة الكتابة فى شكل



# المسرح الغائب أم المسرح المستحيل

عبد العزيز مخيون

يقول: أصبح الآن عندنا مسرح في مصر بل ودعا المخرجين المصريين أن يتعلموا من اخراج الأستاذ جواد الأسدي!!

وهذه التصرّيات عندما تصدر من وزير الثقافة يكون لها شأن كبير ولها دلالاتها المعبرة، فهي تحدد أو تشير إلى نوع المسرح الذي تريده وزارة الثقافة، وتطمح إليه لتقدمه لجمهور المسرح الجاد، وأغلبهم من المثقفين القاهريين المتعطشين لرؤية نوع مسرحى جديد تتجلى فيه فنون الأداء الرفيع، ويقوم الابداع فيه على أسس من العلم

مُرضت في مسرح مركز القاهرة للفنون المسمى بالهناجر مسرحية «شباك أوفيليا» وهى اعداد قام به مخرجها جواد الأسدي عن نص هاملت لشيكسبير.

وقد دام عرضها ست ليال، قام بالتمثيل فيها مجموعة من الممثلين والممثلات الهواة بينهم ممثلتان محترفتان (حنان يوسف سلوى محمد على)

وقام السيد وزير الثقافة بمشاهدة العرض مرتين وأثنى عليه وصرح فى برنامج تليفزيونى بأنه يستطيع أن



لفرقة مسرحية تضمهم وترعاهم فنيا  
وماذا؟

لذلك فأنا مضطر أن أنبه إلى  
الأخطاء الفنية والحرفية التي تضمنها  
ذلك العرض، حتى لا يأخذ البعض  
كمثال يحتذى وكنموذج مسرحى رائع،  
فى غيبة حركة نقدية واعية ونزيهة، ثم  
أحاول أن أجتهد وأحدد بعض ملامح  
الشكل الإدارى والفنى لهذا المسرح  
الغائب.

وسؤال آخر هو كيف يتعامل النقد  
مع هذا النوع من المسرح نصف الهوى  
نصف المحترف، كيف يبني تقييمه  
وعلى أى أساس؟

الصوت: لاحظنا سيوبا فى طريقة  
إخراج الصوت المسرحى، عند أغلب  
الممثلين تتمثل فى الصوت المسحوب أو  
المسلوب الباهت، نتيجة لعدم تنظيم  
عملية التنفس بالضغط على الحجاب  
الحاجز، وعدم القدرة على اكتساب  
ميكانيزم شهق الهواء وإخراجه فى  
عمود صوتى له جرسه ورثينه المحدد  
الواضح الجلى، وخصوصا عندما كان  
يرتفع صوت الممثل أو الممثلة، فإنه إما  
ينشرح أو يفقد أهم خواصه وهى الرنين  
والجرس، وعندما ينخفض الصوت كان  
يفقد قدرته على الإسماع والإبانه  
والوضوح، نتيجة لعدم التدريب على  
ماسبق ذكره، وأيضا لعدم التأكيد على  
مخارج الحروف ومعرفة أماكن خروجها  
من آلة النطق.

كذلك لم يكن هناك اهتمام بتحميل

المسرحى الحديث: علم اجتماع المسرح  
(سوسيولوجيا المسرح) علم الدلالات  
(السيمولوجيا) علم السينوغرافيا وفن  
العمارة المسرحية والتطور الهائل  
فى تكنولوجيا بناء دار العرض  
واستغلال المكان المسرحى بتجزئته إلى  
مساحات مسرحية متعددة ومتنوعة.

منذ سنوات طوال انحصرت الأنواع  
المسرحية عندنا فى مسارح الدولة التى  
تعرف بهيئة المسرح أو البيت الفنى  
للمسرح، وهذه قد شاخت وبلغ عمرها  
الافتراضى نهايته، تعاني من سوء  
الإدارة والجمود والتكرار، ثم مسرح  
القطاع الخاص التجارى، وبعض أنشطة  
الهواة، ومسارح الثقافة الجماهيرية،  
اذن فهناك مسرح آخر ينقصنا وتخلو  
الساحة الثقافية منه، وتعانى من عدم  
وجوده وغيبابه، هذا المسرح الذى أسميه  
«بالمسرح الغائب».

فهل تعنى هذا وزارة الثقافة وهل  
تنهج سياسة تحقق لنا هذا المسرح؟  
بعد تصريحات السيد وزير الثقافة  
واهتمامه بهذا العرض أخشى أن أقول  
بأن الوزارة قد وجدت ضالتها فى  
مسرحية «شباك أوفيليا» وقد قالها  
الوزير: «التهاودة أقدر أقول بقى عندنا  
مسرح فى مصر»

أننى أحيى اهتمام الوزير بعمل  
هذه المجموعة من الهواة، ولكن هل يمكن  
أن يقوم ذلك النوع المسرحى الذى  
تنشده على جهود مجموعات من الهواة  
يعرضون لمدة ست ليال ولا ينتمون







الرئيسية فى فن المسرح عموما، وفى فن الممثل خصوصا. الحركة يجب أن تكون محددة الملامح والشكل، فإى حركة مسرحية تتكون من مجموعة خطوط حركية، تبدأ واضحة محددة، وتسير لتنتهى أيضا واضحة محددة ولكن الحركة فى هذه المسرحية كانت تسيح كما تسيح الألوان على ورق اللوحة، أو كانت باهتة كأنها خطوط رسمت بقلم جف مداه.

عدم التجانس فى المادة: المستخدمة: شاهدنا على المسرح هذا الخليط المتنافر كراسى كانيه هزازة من العصر الفيكترى بيانو، إطار من الألوميتال، والقماش الشفاف الأبيض على شكل باب يفتح ويفلق، أسطح لامعة فضية فى الجانب الأيسر، فى الجانب الأيمن تظهر بعض الروافع أو الحبال المثبتة على حائط المسرح المكشوف للمتفرج، وفى السقف بخفة من البلاستيك كمحاولة لتقليد نجف القصور الملكية، كرسى معدنى حديث الطراز، مما يستعمله المقعدون، مائدة خشبية سوداء لاتنتمى لأى طرز الأثاث، عبايات ملكية تلبس على بنطلونات، معاطف سوداء مما يلبسه يهود أوروبا أو العدميون (النهلست) هامليت يظهر علينا مرة فى زى اليونك، جاكيت صوف على بنطلون جينز، والياقه مرفوعه ومرة فى معطف أسود... الخ. كل هذا الخليط المتنافر أفقد المكان شخصيته ولم يعد هناك عالم مسرحى تتحرك فيه

الصوت الشحنة الانفعالية، التى تستولد فى داخل الممثل ونفسه، ولذلك كان الأداء يبدو فى أغلب المواقف، كأنه تسميع محفوظات، وأستثنى من هذا، معتزة عبد الصبور، التى تتمتع بتدفق انفعالى ينعكس على صوتها ووجهها وجسدها.. ثم هنان يوسف، وسلوى محمد على.. وأحيانا خالد الصاوى

الحركة: من المعلوم أن الظهور والاختفاء، والدخول والخروج على خشبة المسرح، له قاعدة أن طبقت تكسبه قوه وتجعله مؤثرا، ولكن هذه القاعدة الأولية لم تطبق، فكان الممثلون يلقون منلوجا طويلا ثم يقفون صامتين يخلقون فى فراغ القاعة، أو فى الجمهور، أو ينظرون الى الحائط لعدة دقائق، ثم يخرجون عند تغيير الاضاءة، فيكون الخروج هزيلا ويكون الوقوف بلا معنى، وأثناء ذلك الوقوف الطويل، يفقد الممثل الكثير من حضوره، ويتعزى تدريجيا أمام المتفرج من الشخصية التى يلعبها.

لم يتم التدريب على القواعد الأساسية للحركة على المسرح، مثل كيفية المشى أو أداء الخطوة المسرحية، وتعلم أداء اللفتة والإيماءة والأشاحه، بحيث يكون هناك وضوح أو فصل حركى بينها هذا بالإضافة لسوء شكل القعود والقيام أو الوقوع على الأرض ثم القيام مرة أخرى.

ولهذا جاءت التعبيرات بالحركة فقيرة، والحركة هى أهد العناصر



لساعدتهم على الظهور بشكل أحسن ولاكسبتهم المزيد من اللياقة التى تجعلهم يتجاوزون الكثير من المشاكل التى تعوق إنطلاق مواهبهم.

إن هذا العمل يعد انتاجا مسرحيا أنفق عليه الكثير، وليس ورشة عمل أثمرت إنتاجا مسرحيا، وهذا يخالف السياسة المعلنة لهذا المركز، وماشاهدناه من قصور فى الاعداد والتاهيل واضح لكل عين فاحصة.

وإذا كنا نبحث عن الخبرة سواء كانت أجنبية أم عربية فيجدر بنا أن نحدد أولا أين يكون القصور وأين تنقص المعرفة؟ حتى نستطيع أن نحدد نوع الخبرة المطلوبة ثم نبحث عن أفضل الخبراء، لاعطائنا وتكون الفريق أو المجموعة التى سوف تتلقى هذه الخبرة ونتمهدها بالرعايه حتى تنضج وتثمر.

هل أكون حسن الظن والنية حين أقول. ربما كانت وزارة الثقافة تعى جيدا حاجة الثقافة المصرية المعاصرة ورغبة المجتمع القاهرى الأكيدة وتعطش قطاع كبير من الجمهور الى نوع مسرحى جديد، تتحقق فيه متعة المشاهدة والتذوق الفنى الرفيع.. نحلم أن نرى شيكسبير، إبسن، تشيكوف، يوسف أندريس، ميخائيل رومان صلاح عبد الصبور وغيرهم، نحلم أن نشاهد تجارب مسرحية جديدة فيها متعة الاكتشاف وجدية البحث عن الأشكال التعبيرية الجديدة سواء من التراث أو

الشخصيات، فلا نعرف أنحن فى قلمة إلسيندر التى حكى عنها شيكسبير، أم نحن فى بدروم قصر أرويس قديم يعود لقرن مضى، وهؤلاء هم الخدم يلعبون هذه التمثيلية فى إحدى ليالى الشتاء المظلمه.

فى برنامج المسرحية المطبوع استخدمت كلمة سينوغرافيا بدلا من كلمة ديكور فهل هذا صحيح؟ هل كانت هناك رؤية بصرية مكتملة كونت الشكل فى هذا العرض؟

إن أهم المعانى التى يعطيها لنا فن السينوغرافيا فى المسرح، هى الدلالات البصرية للأشياء، وماتوحى به من أحاسيس وماتحيله من معان فى ذهن المتفرج وماتبعثه من رسائل... بحيث نحصل على صورة مسرحية تحوى فى ثناياها رؤية منظرية متناسقة تقدم لنا أدبيات جديدة مقروءة بالعين ومحسوسة، تسير طوال العرض موازية للأدب المسرحى الكامن فى النص.

وإن كانت السياسة المعلنة لهذا المركز، تقوم على نظام ورشة عمل يتبعها انتاج مسرحى، ورشة تاهيل واعداد فهل حقا كانت هناك ورشة عمل بعد أن رأينا النتيجة الضعيفة متجسدة أمامنا على خشبة المسرح فهؤلاء الممثلون الهواه المحبون للمسرح لو وجدوا من يقدم لهم أبسط قواعد حرفية الأداء التمثيلى التى يطلق عليها فى عالم المسرح «تكوين الاماس»





ويتدرب فيها الحرفيون. الفرقة وعاء تطبخ فيه العملية المسرحية ومن الفرقة أو البيت المسرحى نحصل على «ربرتوار» (مجموعة عروض مسرحية جاهزة للعرض على التوالي كأنها مكتبة شرائط فيلمية مثلاً) وهذا «الربرتوار» هو بداية تكوين التراث بعد ذلك، وفن التمثيل هو الضلع الأساسى فى هذه العملية، وتاريخ المسرح يقول لنا هذا منذ عربة تسبى حتى عصرنا هذا.

فهل أكون متفائلاً وحسن النية وأسمى هذا المسرح الذى أنشده بالمسرح الغائب، وعلى وزارة الثقافة أن تساعدنا فى البحث عنه وإحيائه. أم أكون متشائماً وأسميه بالمسرح المغيّب؟ أم أكون أكثر تشاؤماً فى ظل هذه الظروف وأسميه بالمسرح المستحيل؟

مما نراه فى حركة المسرح العالمى من أشكال وأساليب.

هذا النوع المسرحى الذى اختلف من حياتنا الثقافية مع التغير العاد الذى ضرب البناء الاجتماعى المصرى، وأحدث خلافاً فى نظام القيم، وعلى رأسها قيم التذوق الجمالى، واليوم تعود شريحة من المجتمع المصرى للبحث عن هذا المسرح، وهى حتى إن وجدت بديله أو شبيهه، فهى تحسن استقباله، هذا المسرح «الغائب» لا يمكن أن يظهر فى حياتنا ويكون متفاعلاً مع جمهوره، معبراً عن تلك الاحتياجات بهذه الخطط المسرحية المرتبكة، ولا يمكن أن يقوم هذا المسرح الغائب بدون ممثلين محترفين وفرق مسرحية فلا مفر من تكوين فرقة مسرحية يكون مقرها مركز القاهرة للفنون، فالفرقة هى بيت مسرحى تبنى فيه الخبرة وتحفظ فيه تقاليد المسرح ويؤهل فيها الفنانون



# «عائلة» وحيد حامد: حسن النية وحده لا يكفي! سعد القرش

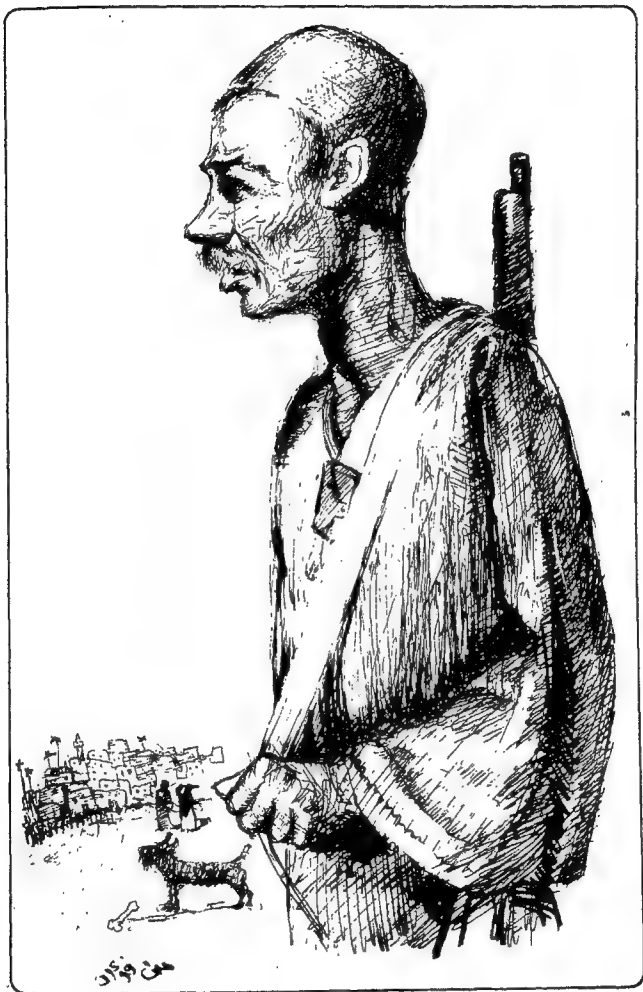
يعمل أتباعه بالتجارة- بارك الله في التجارة- وهل التجارة- كما تراها هذه الجماعات- تعنى بيع البسبوسة؟ هذا تصور سطحي لهذه الجماعات التى تملك كوادر ومؤسسات وشركات، ولكن المؤلف يلح على أنها تريد أن تقيم دولة الإسلام ببيع البسبوسة!

ثم يصور الأمير وأتباعه فى صورة بدائية، كالعيش فى الخيام، والاعتماد على الأقران البلدية- التى انقرضت حتى من الريف- ورعى الأغنام.. ما هذا الاستخفاف بعقول المشاهدين؟ وتبدو ثغرات الأعمال

فى الأعمال الفنية التى تتناول قضية الإرهاب لاكفى حسن النية لإبداع دراما راقية بالمعايير الفنية وحدها. ولكن الأمر يتطلب مؤلفا وأديا ينظر إلى الإنسان باعتباره إنسانا. وقسى «العائلة»، واجهتنا شخصيات منحوتة من صخر أو تماثيل ثابتة المشاعر.

ويقع المسلسل فى تناقض عجيب مع نفسه، فإذا كانت هذه الجماعات تتلقى دعما ماديا من الخارج. فهل يتصور أن يقترح الأمير- فى صورة سانجة- أن





من قور





الدرامية والأدبية أيضا- حين يسقط مؤلفوها البعد التاريخي، أو السياق العام، ويتحدثون عن مشاكل آنية، ويلبسونها بالقوة- أحداثا وقعت منذ مشربين عاماء، ولم يكن أعنى المتنبيين- في ذلك الوقت- ليفكر فيها، ففي عام ١٩٧٤ لم يكن ضابط أمن الدولة أو المحقق يعلم شيئا من الغزل المعلن- أو المستتر- بين السادات والطلبة الذين تم القبض عليهم، ولكن وحيد حامد يجبره على النطق بأن للسياسة لعبتها، كما جعل من «كامل سويلم» خطيبا يجيد الكلام والتفسير والتحليل طوال المشاهد التي كان طرفا فيها- وما أكثرها- مما أدى إلى تحول المسلسل إلى وصلات من الخطب والحكم التي لم يكن ينقصها إلا أن يمسك محمود مرسى السيناريو ويقرأ منه الحوار نظرا لطوله الشديد، وحشوه بالأحكام الفلسفية التي لا تتأتى لناظر سابقا.

المؤسسة على الصدق الفني، وهذا ما يجعل العمل قادرا على الاستمرار والتجدد. والوصول إلى أجيال لم تولد بعد، فهل ينطبق ذلك على «عائلة» وحيد حامد، أم يدخل هذا المسلسل ضمن الدراما الموجهة أو الفن التقريري المباشر الذي يتم إنتاجه لمواجهة ظروف معينة، لاتبث أن تتغير، وبالتالي يفقد المسلسل بريقه الذي اكتسبه لأسباب غير فنية.

ويبقى المشهد الأخير من أهم مشاهد المسلسل، فاشلاء الضحايا ودمائهم تظل شاهدا على حاضر دموي، في حين يتجو الطفل- رمز المستقبل والأمل- ويصرخ دون أن يعي شيئا. وهذه اللوحة- رغم بشاعتها- تثير في كل مشاهد كل أشكال التحدى والرغبة في الفتك بالإرهاب الذي يكتوى بناره ورماسه الأبرياء.

ولكن حسن النية وحده لا يكفي لإنتاج دراما جيدة، فالتحدى الحقيقي هو ألا يكتب الكاتب ما يستطيع غيره أن يكتبه..

إن المعيار الوحيد في أي عمل درامي- أو أدبي أو فني- هو الجودة



# نساء «الإرهابي»

زينب رشدي

بكلية الآداب، وتهيم الابنة الكبرى للطبيب (شيرين) بكراصة أشعار عثرت عليها في الحقيبة، وتجسد هذا الإعجاب في اهتمام مباشر وحنان ورعاية لهذا الشخص الذي يبدو متحجرا، غيبيا في أغلب المواقف.

قامت الأم (مديحة يسري) برعاية هذا الشاب وكلمة (يا ابني) لا تفارق شفقتها في كل نداء، ونظرات الرحمة والاهتمام تملأ عينيهما في كل لحظة، أم مصرية، حقيقية تتمتع بالثراء النفسي والعطاء غير المحدود وغير المبرر.

الابنة الكبرى تفيض رقة وعذوبة من منطلق احساسها بالذنب وأعجابها بكراصة الأشعار وصاحبها ورغم عدم

ما الذي تستطيع المرأة أن تقدمه في قضية الإرهاب التي تمثل الساحة حاليا؟ هذا ما ألقي (لينين الرملي) الضوء عليه في فيلم "الإرهابي"، حيث عرض عدة نماذج للمرأة بشكل طبيعي في نسج العمل، فمن خلال علاقة هذا الشاب الإرهابي بمنزل الدكتور (مسلح ذو الفقار) الذي صدمته ابنته بسيارتها وظل يعالج تحت رعايته ورعاية أميرته حتى لا يبلغ الشرطة. تتعرف الأسرة علي شخصية (عادل امام) الإرهابي، وهو في حالة غيبوبة من خلال حقيبة مسروقة من السيارة التي كانت مسروقة أيضا لاتمام عملية اغتيال كاتب كبير، ويصبح عادل امام في نظرهم هو استاذ الفلسفة



استجابته، لها استطاعت أن تذيب  
الجليد أو تصهر الحديد .. ليكون طيع  
التشكل من جديد ويأتي مشهدها وهي  
تحلق له نهضة قمة التطويع .. وأن كان  
غير مبرر منطقيا.

يعيد الراهبي النظر في أوامر  
أمير الجماعة (الذي لعبه أحمد راتب  
بأجادة ويساطة مقنعة) ويسأل عن  
مبررات لما يفعله خاصة بعد لقائه  
بالكاتب الذي كان مكلفا باغتياله، وهو  
يرد مبررات توحى بحرصه على  
مصلحة البلد أكثر من حرصه على نفسه  
وحياته.

يعيد الراهبي النظر فيما يسمع،  
عندما يفريه أمير الجماعة بأن يحل له  
النساء ومال الطبيب، عند مشاهدته  
للإبنة الصغرى متحرره المظهر ..  
يواجه منها تصرفا حاسما وعنيفا يوقفه  
عند حده ويفاجئه بأن المظهر قد يكون  
خادما .. ويدفعها بتصرف غير الحضاري  
.. إلى أن تتأكد من شخصيته . وتبحث  
عن حقيقته . وتكون هي المفجر للموقف .  
وتلقي بحقيقته أمام أسرته؛ التي  
احتوته، (أطول وأكثر مما يجب) وأغدقت  
عليه، ويجد نفسه خجلا أمام هذه  
الأسرة، ناكرا لصفته، ويهرب عندما  
تحاصر الشرطة المنزل ويعود إلى  
جماعته، بعد أن تسرب الشك إلى نفسه  
ويدرك أمير الجماعة ذلك ويقضه تحت  
المراقبة، ثم يحل دمه لأنه منشق على  
الجماعة.

ويهرب من الجماعة إلى الصدر الذي  
احتواه، إلى الأم التي حنت عليه ويرغب  
أن يموت علي صدرها أن كان قدره

يصرمه من أن يكون إينا لها، ويكون آخر  
نداء، استغاثة والرحاس يطره هو اسم  
الفتاة التي أحبته مخدوعة في حقيقته  
ويلفظ انقاسه فعلا علي صدر الأم ..  
ورغم التطويل في هذا المشهد أيضا  
وضعه أخر اجيا الا انه موظف دراميا  
بشكل جيد ومقصود، هذا الشاب ضائع ..  
استسلم لهذه الجماعة، عزلته عن حياته  
المدنية، استقال من وظيفته وألقى عقله  
وظل ينفذ الأوامر مقابل وعود لم يف  
بها أمير الجماعة، وهنا تظهر المرأة كأداة  
عندما يعرض عليه زوجة فتاة منقبة لا  
يظهر منها شيء، ويسخر (عادل امام)  
بإداء رائع في نظرة خفية من طرف  
عينيه تؤكد عدم صداقية الموقف . وهي  
لا تملك الا الإيجاب، ومرة أخرى عندما  
يستعرض مشهد الأمير على الطعام  
وحوله أسرته المكونة من ثلاثة نساء  
وعدد من الأطفال (يهشهم) عند طرق  
الباب وكأنهم دجاج أو ذباب ليختفروا  
بالداخل ، دور سلبي وغير فاعل للمرأة  
عندما تغيب عقليا وحضاريا وثقافيا .

ويظل رهن الرمود هاربا مطاردا  
سجين غرفة عارية إلا من فراش جاف ،  
ومندوق كبير مليء بالمتفجرات؛ وكأنه  
ممسجون مع مصيره . يتلصص علي  
المرأة الجارة بثوبها الأحمر اللامع،  
وانوثتها المتفجرة تلهب خياله وتوقظ  
جوعه الجنسي.

ثلاثة نماذج من النساء، المقهورة  
والمتفتحة الواعية والمثيرة للفرانز  
يلعبن أنوارا مختلفة سلبية وموجبة في  
هذا الفيلم الذي كان من الممكن أن يكون  
أقوى بكثير لو تم تكثيف الأحداث داخل





والمسيحي عندما تجمعهم لحظة وطنية.  
مشهد جيد من لحظة توتر عادل امام  
بالمباراة وحركة أصابعه مع موسيقى  
(المصريين اهمه) حتي لحظة العناق  
التلقائي الذي تم بينه وبين مصطفى  
متولي.

أضعف وأطول مشهد هو مشهد  
النهاية حيث ينهال الرصاص كالمنطر.  
ويترنج عادل امام ويموت بدون قطرة دم  
واحدة ولا حرق واحد في ملابسه الانيقة.  
الامل ان يكون هذا الفيلم خطوة  
أيجابية على الطريق الطويل المفروش  
بالغضب والرفض لهذا النوع من  
البشر.

الفيلا والغاء مزيد من الضوء على حياة  
هذه الجماعة وخلق مبررات لاستسلام  
هذا الشاب لهم دون مقابل فعلى سوي  
الوعد.

جميع الادوار في الفيلم محسوبة  
هندسيا، المواقف لحظات الظهور،  
خاصة الجار المسيحي وزوجته (مصطفى  
متولي وماجده زكي) باجادة واقتناع،  
حيث استخدم المرأة المتعصبة كمعادل  
للتعصب غير المقصور على الرجال ولا  
على المسلمين.

لحظة الذروة في الفيلم جاءت  
بمعانقة (عادل امام ومصطفى متولي)  
الارهابي المتعصب ضد المسيحية



سليم سحاب يتحدث إلى « أدب ونقد »:

## موسيقى بمائة جرام من الذهب

أجراه:

صفاء سعيد

مجدى حسنين

التي جمعت القلوب حوله، وهجرت كل مقاعد حفلاته، وأعادت إلينا- نحن الشباب- مجد التراث الموسيقى العربي وثنائه وقدرته على مواجهة قبح الراهن وتشويهات الآخر.

ولاغراية- أيضا- أن يتصدى البعض لصاحب هذه الامكانيات، بحجة إظهار المواهب الموسيقية المصرية، التي دفنها «المحظوظ» برعاية دار الأوبرا المصرية، أو لأنه غير مدرج في عضوية نقابة الموسيقيين، أو لأسباب أخرى لايعلمها

المؤكد أن «سليم سحاب» هو سبب كل المشاكل، التي فجرتها نقابة الموسيقيين المصريين ضده، ومنعت عنه تصريح مزاولة الابداع الفنى على أرض الكنانة، لجنسيته اللبنانية، التي تبدو في نظر البعض جنسية غريبة لا تمت لنا بصلة، نحن المصريين العرب. فموهبته الأصلية، ودراسته الأكاديمية، وطموحاته الجادة، وعشقه للموسيقى واعتزافه بريادة ورعاية المدرسة المصرية في الموسيقى العربية، هي



## التربية الموسيقية

■ بعيدا عن الخوض فى هذا الموضوع.. دعنا نقف على عالمك الموسيقى.. كيف بدأ وما تكون؟

- ما أحاوله هو أن أحبب الناس فى الموسيقى، لأننى أحبها، فقد تربيت عليها منذ الصغر، وكان الراديو هو المصدر الوحيد- قبل الاسطوانات- للثقافة الموسيقية، من خلال أمهات الأذاعات العربية فى ذلك الوقت، وهى إذاعة القاهرة وإذاعة بيروت، ثم إذاعة صوت العرب عام ١٩٥٤، وإذاعة دمشق وإذاعة الشرق الأدنى، التى توقفت عام ١٩٥٦ بسبب العدوان الثلاثى على مصر. وكانت الموسيقى العربية هى المادة الأساسية لهذه الاذاعات، التى أعطت البعد القومى للموسيقى، بما تبثه من موسيقى لأقطار عربية مختلفة، وفتحت عينى على ألوان غنية لهذه الموسيقىات العربية، التى كانت محصورة فى المدرستين: المصرية واللبنائية فقط، ومن هنا ظهر البعد القومى للموسيقى العربية، الذى حرصت عليه إذاعة الشرق الأدنى تحديدا.

وعلى مستوى الاسرة أستطيع أن أقول إننى تربيت فى بيت موسيقى، لاتنقطع فيه الألمان من الصباح الى الصباح، تصدح فيه الموسيقى بكل اللغات ولجميع الشعوب، وكان والدى

إلا هم، فى الوقت الذى تدعو فيه أجهزة وزارة الثقافة الأخرى لمسمى استعراضات ربيع موهبين، لافتتاح المهرجانات السينمائية والمسرحية، دون أن تجرؤ نقابة أو فنان غيور على التصدى لأمثال هؤلاء.

لسنا فى معرض الدفاع عن «سليم صحاب» بموهبته تكفيه، كما أننا لانقف ضد المواهب المصرية الجادة والمجتهدة، التى هى جزء من المواهب العربية، تسمى للرقى بموسيقانا، وتواصل الانتماء إلى قومية موسيقية متجددة ومتطورة.

فقط نقف إلى جوار الموهبة العربية، دون قطرية ضيقة الأفق، وندافع عن ريادة مصر للفن والثقافة العربيين، وأن واجب هذه الريادة، هو احتضاننا الجميع.

يقول «سليم صحاب»

- لياخذ أحد مكان أحد، وكل يؤدى دوره كما تيسر له من امكانيات وموهبة، والساحة كبيرة وتتسع لكل الذين يريدون أن يعملوا فى مجال الموسيقى، وفى أى حقل آخر أيضا، وليس هناك- من ناحيتى- أى خلاف بينى وبين نقابة الموسيقيين، فأنا أعمل فى دار الأوبرا المصرية، وهى التى تحدد دورى بالضبط، وعندما يعلنون لى أنهم استفنوا عنى، ساترك العمل الذى أقوم به، ولايوجد عندى ما أقوله فى هذا الجانب أكثر من ذلك.



اثنتى عشرة سنة متواصلة، فى معهد تشايكوفسكى الذى يعد من أعظم معاهد الموسيقى فى العالم. وجاءت الدكتوراة فى قيادة الأوركسترا السيمفونى، ثم عينت معيدا فى المعهد، فاستاذًا مساعدًا فى الأوركسترا، وعُدت إلى بيروت عام ١٩٧٦.

## قيادة المايسترو

■ فى ظل غنائية الموسيقى العربية وتميزها باللحن الفردى... هل ترى ضرورة فى وجود مايسترو لقيادة فرقة الموسيقى العربية خاصة أن التخت العربى - قديما - كان مكثفا بلامايسترو؟

سبالطبع لم يكن هناك قائد أكاديمى، وقام المطرب أو أحد الحازفين بهذه المهمة، وربما يرجع السبب إلى عدم وجود مجموعات كبيرة للعزف أو أوركسترا كامل، أو وجود مجموعات غنائية، والوضع الآن يتطلب تعبيرات موسيقية دقيقة وموحدة الأداء الجماعى، وهذا التوحيد يحتاج إلى قائد، ينبه إلى التفخيم فى حالة الغناء بقسوة، أو إلى التهدئة فى حالة القوة، والوضع فى الأغنية العربية مختلف عن الأداء الجماعى، إذ كان المطرب نفسه هو المتحكم فى مسار الأغنية، لدرجة أن الفرقة الموسيقية التى وراه لاتعرف ماتقول، بل تتبع المطرب فى غنائه،

محترف سماع الموسيقى العربية، لدرجة تكاد الأسطوانات فى أركان المنزل، وخاصة للموسيقار الراحل «محمد عبد الوهاب» الذى اشترى له أسطوانات جديدة، بما قيمته مائة جرام من الذهب الخالص. وكان لأسطوانات عيد الوهاب، فعل السحر داخلنا، فقد تعلمت منها أصول الغناء، وقواعد التلحين، وتعرفت من خلالها على الموسيقى العربية عامة.

هذا إلى جانب الترانيم الدينية الموسيقية المأخوذة لدى طائفة البروتستانت من ألحان بيتهوفن وموتسارت، وكان انتماء أمى الى هذه الطائفة، هو المعبر الحقيقى للتعرف على الموسيقى الغربية، مما جعل لى خبرة أربعين عاما فى الاستماع المقارن، بين الموسيقى الأوروبية والموسيقى العربية. وهى الخبرة التى سمحت لى بالالتحاق بمعهد الكونسيرفتوار ببلنن، كما أنها كانت السبب فى تحطيم الحواجز المصطنعة بين الموسيقى العربية والموسيقى الأوروبية، لدرجة أننى كنت أنتهى من سماع بيتهوفن وموتسارت، وأقلب مؤشر الراديو لسماع أم كلثوم، دون أن أشعر بفارق فى المزاج الحضارى بين النوعين أو جمود كل منهما عند حدود لايتجاوزها الآخر.

وبعد أن أنهيت الدراسة فى معهد الكونسيرفتوار ببيروت لمدة أربع سنوات، سافرت عام ١٩٦٥ فى منحة دراسية الى موسكو، درست هناك لمدة



ولكن مع التطور الذى شهده الغناء والعزف العربى، أصبح من الضرورى وجود قائد للأوركسترا، وكلما كان هذا القائد مثقفا، كلما أبدع فى إظهار أعماق العمل الفنى التراثى، وكأنه يقدم على المسرح لأول مرة.

■ الاهتمام بالتراث الموسيقى العربى يبدو كالإذان فى بالطة فى ظل طغيان الأغنية الشبابية..

-مقاطعا: لا يوجد ما يسمى بالأغنية الشبابية مقابل الأغنية التراثية، بل أرى الموسيقى نوعين: جيد ورسئ، وهما النوعان الموجودان فى العالم كله، وليس فى الوطن العربى وحده، فالسيسى والجديديجوار بعضهما فى كل مكان، وإذا كان القدماء الكبار قد أدوا دورهم فى العطاء، فإن الشباب مايزالون يجربون، ولهم حق التجريب، لأن التاريخ هو الذى سيحكم على مايتبقى منهم، لكننا نرى الوضخ سيئا لتمسك القدماء بالقديم رغم موات بعضه، وطفان المحدثين فى الدعوة للجديد رغم عدم أصالته، فليس كل قديم جيد، وليس كل جديد سيئا، بل أكاد أجزم بأن كل جديد فى التراث أسمى وأغنى بكثير من كل مايقدم، لقدورته على البقاء وصمود الاستمرار.

■ وأين أنت من الجديد؟  
-أنا مع الجديد الجيد، آخر ماقدمته

أغنية محمد الموجى «لبيك يارباه» لاحتاسى بقيمتها الفنية العالية، واقتناعى بها، فالموسيقى التى لا أقتنع بها لا أقدمها، وهى بالطبع الموسيقى السيئة، ولاداعى للإحراج، لأننى لن أحدث عن شخوص بعينهم، بل سأسألكما: هل أنتما مقتنعان بعدم وجود فن سيئ، وأن كل مايقدم الآن هو فن جيد؟

■ لدينا اقتناع بأن العملة السيئة فى هذا الزمن تطرد العملة الجيدة..

- هذاشئ طبيعى لأن تاريخ الحضارات الانسانية مد وجزر، فقد مرت بالموسيقى العربية مرحلة العطاء ممثلة فى عبد الوهاب وسيد درويش وزكريا أحمد والسنباطى والقصبجى، والآن تدخل فى مرحلة تجريبية جديدة، تحتاج الى مزيد من المعاناة، لتحقيق ماأنجزه السابقون. وهذا ماحدث مع «هايدن» مؤسس المدرسة الموسيقية الكلاسيكية التى مرت بفترة تجريب إسقطت ٩٠٪ من تراثه، لايتذكره أحد الآن، والأمر يرجع الى بداية تأسيسه لانتاج جديد ومدرسة حديثة، وكل جديد لابد أن يمر بمرحلة غريبة، حتى يستمر الأقوى فيه، ويسقط الأضعف وهذا أمر طبيعى.



## خصوصية عبد الوهاب

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

■ هناك اهتمام خاص بتراث محمد عبد الوهاب سواء فيما تقدمه من أعمال، أو في حديثك، أو في مكتبتك الموسيقية.. ماسر هذا الاهتمام؟

- للأسف الشديد نحن نعاني من قاعدة عربية تجعل القمة لا تتسع إلا لزعيم واحد، ولكنني أعترف بقمم الموسيقى العربية جميعهم، بدءاً من عبده الحامولي ومحمد عثمان وسيد درويش وداود حسنى وسلامة حجازي وعبد الوهاب والقصبجي والسنباطي وزكريا أحمد والموجي... فنحن محظوظون بما نمتلك من عبقریات في فترة واحدة، وفي نفس الوقت اعتبر عبد الوهاب هو الأكثر شمولية من كل الموسيقيين العرب، وإن كان هذا لا يعنى أن عبد الوهاب أحسنهم.

### ■ شمولية في ماذا؟

- شمولية في التحمين والتأليف الموسيقي وفي التنويع وفي المزاج الموسيقي، لا يوجد من استطاع أن يصل الى مستوى عبد الوهاب في مسألة المزاج الموسيقي المتفرد، وكتابته الموسيقية هي أخطر وأشمل كتابه موسيقية متنوعة، تجد فيها من «الجنود» حتى «بسيوسة» وهذا لا يوجد عند موسيقار عربي آخر.

■ مارايك فيما يقلل من استعانة عبد الوهاب بالعديد من الألحان الغربية...

-مقاطعا: وما العيب في ذلك، فالموسيقيون الغربيون استعانوا ببعضهم البعض، حتى «بيتهوفن» استعان بالحن آخرين، وعندما اتهم اليونيسكو عبد الوهاب بالسرقة، أوضحت لهم كيفية استعانة الموسيقيين الغربيين ببعضهم، ولكننا لانعرف ذلك، فقط نعرف أن عبد الوهاب استعان وأخذ، ولذلك دائماً ما أقول إما أن يكون جميع الموسيقيين في العالم سارقين و«حرامية»، وإما أن عبد الوهاب مثله مثل الآخرين، استعان ببعض الجمل الموسيقية التي يبني عليها عمله الموسيقي الكبير.

■ وما موقع الاستعانة بالألحان الآخرين بين المشروعية والاتهام بالسرقة؟

-إذا استطعت أن تأتي بالحن في العمل الذي تبنيه على نفس مستوى الموسيقى التي استعنت بها، فهذا مشروع، وماعدا ذلك يدخل في باب السرقات، وحتى هذه القاعدة لوطبقناها لاتهمنا كل أساطين الموسيقى الأوروبية بالسرقة.

■ وماهى الجمل الواضحة التي استعان بها عبد الوهاب من موسيقيين آخرين في ألحانه؟



## مقارنات التوزيع

■ البعض يتهمك أنت بالتفجير في الألبان التي تعيد توزيعها؟  
- أنا لا أتدخل إطلاقاً في هذه الألبان، ولا أغير فيها نوتة واحدة، وكل ما أفعله مجرد الإضافات البسيطة، كما هو الحال في تبديل التصفيق في «أوجد هوز» بضرب القدمين على الأرض، لتوافق مرض الأغنية على المسرح، ذلك العرض الذي يختلف عن أداء الأغنية داخل استوديو، فسماع الأغنية عبر الراديو، يختلف عن سماعها في المسرح، لماله من مقومات خاصة، هي التي تفرض على في النهاية التغيير والسرعة والتبديل في المقام والمزاج الموسيقي، ومبدئى أن يكون التوزيع في خدمة اللحن الأصلي، فالتوزيع ليس هدفاً في حد ذاته حتى لا يفسد العمل، بل هو وسيلة لإبراز كل الأعماق الفكرية والجمالية في العمل الذي أعيد توزيعه وأقدمه.

■ من خلال دراستك المقارنة للموسيقى العربية والأوروبية هل نستطيع أن نقول أن الموسيقى العربية له مكانة عالمية؟

- حكاية الانتشار العالمى الآن، أصبحت رهن العامل الاقتصادى والاعلامى، وأى دولة تمتلك قوة هذين العاملين، تستطيع توصيل أى فن مهما كان سيئاً إلى كل بقاع الدنيا. ولذلك

- أوضح هذه الجمل هي مقدمة السيمفونية الخامسة لبيتهوفن، التي وضعها عبد الوهاب في بداية أغنية أحب ميشة الحرية، والذي لا يعرفه الكثيرون أن بيتهوفن نفسه أخذ هذه المقدمة من أغنية شعبية إيطالية في القرن السادس عشر اسمها رقصة «التراكتيلا» فكمالذا اتهم عبد الوهاب ولانتهم بيتهوفن؟ ليس هذا فحسب بل إننى أتحدى أى مستمع لا يعرف مصدر الجملة المأخوذة في هذه الأغنية أن يكتشفها، لأن عبد الوهاب يبني عمله كله على نفس المستوى الموسيقى الذي استعان به.

■ هناك اتهام آخر بأن عبد الوهاب أصاب الموسيقى إلى القصور بعدما أخرجها سيد درويش..

- عبد الوهاب ليس مطرب الملوك والأمراء كما يدهى البعض. فبائع اللبن والفلاح والصياد كان يردد ألبانه في كل وقت، بل أن الناس تعلمت القصائد المصنوعة من ألبانه وأحببتها، وبالطبع لا ينفي هذا دور سيد درويش في تخليص الموسيقى العربية من النكهات الخارجية التي أثقلتها، وجعلها مصرية الطابع والشكل والمضمون، ولولا سيد درويش لظلت الموسيقى العربية نصف قرن آخر تعاني من هذه الغربة



■ في هذا الاطار مارويثك  
لحالة بعض الموسيقيين العرب  
لانتاج سيمفونيات عربية؟

— هل سمعنا أن ايطاليا انتجت  
سيمفونيات بنفس مستوى الأوبرات  
التي انتجوها. لقد انطلقوا من  
الشخصية القومية. والموسيقى العربية  
موسيقى قنائية، ومخرجنا للاضافة  
الانسانية، هو المسرح الغنائي، كما  
فعلوا في اليونان وايطاليا واسبانيا،  
ويبدو أن القنائية هي الصفة الاساسية  
لكل البلاد المتوسطة، وعلى رأس هذه  
البلاد ايطاليا، التي لم يضرها كثيرا  
عدم انتاج سيمفونيات على مستوى  
بيتهوفن، وأرى أن التلحين بالصوت هو  
أصعب ألوان التلحين في العالم، ومن  
لا يلحن أغنية يسعى للهروب بحجة  
تأليف سيمفونيات للأوركسترا،  
والتلحين بالعربي أصعب ألوان التعبير  
الموسيقي، الذي لا يملك إلا اللحن كي  
يحمه كل ألوان التعبير الذي يريده.

لا يمكن أن يكون مايكل جاكسون أهم  
من عبد الوهاب أو بيتهوفن، رغم  
انتشار الأول انتشارا رهيبا، ونحن  
مسئولون عن عدم انتشار موسيقانا  
العربية في العالم، لأننا ببساطة  
لانتقدمها الى هذا العالم، ولم نفعل  
ما فعلته أوروبا عندما جاءت إلينا  
باسطوانات بيتهوفن وموتسارت وباخ  
وتشايكوفسكي، لم نبادلهم الانتاج  
الثقافي القائم على الندية، بل وقعنا  
في أسر التبعية والاستهلاك، ولا يوجد  
في تقديري ما يسمى بالموسيقى العالمية  
فهذا كلام فارغ، والموسيقى هي لغة  
قومية. فالموسيقى في الحضارة  
الفرنسية تختلف من الموسيقى في  
الحضارة الألمانية، أو الإيطالية أو  
الروسية، وكل مدرسة من هذه المدارس  
لها طابع قومي، واضح ومختلف عن  
الآخرى، وللاسف نحن ننظر إليها  
كحضارة أوروبية واحدة، وهذا خطأ.  
وإذا أردنا أن نحسب الى هذه  
الحضارة الانسانية، فعلينا أن نبدأ من  
التراث القومي الذي نعرفه ونحسبه،  
دون تقليد للآخرين.



# تواصل

السيدة الفاضلة والاستاذة  
الجليلة: فريدة النقاش  
بعد التحية..  
أعترف أن للنشر قواعده، وأن  
بديهيات كثيرة للنشر أهمها أن ليس  
كل ما يرسل (لمجلة أدب ونقد) ينشر،  
وأن الذي يحدد ما ينشر هو مجلس  
الترميز وليس صاحب النص مثلاً..  
وفي مجال النشر مثلما هناك  
بديهيات، هناك أيضاً تقاليد ترسخت  
منها ما هو جيد ومنها ما هو يقف عقبة  
في سبيل أداء كامل، ما يعلن من  
شعارات وافتتاحيات تتحدث عن هدف  
مجلة أو دورية ما...  
أخشى أن يكون قد أصاب «أدب  
ونقد» تقليداً (هكذا) مما ترسخت بين  
الدوريات الأدبية هذه الأيام وهي أنه  
لا تنشر إلا بالمقابلة الشخصية والعلاقة  
الشخصية المباشرة المتحققة..  
وكم أود أن أزور «أدب ونقد»  
لأتعرف على الاستاذة العظام الذين  
يشاركون في تحريرها، ولكن حظي مثل



## \* تعليق موجز:

نود أن نوضح للصديق الشاعر حمدي عبد العزيز أن النشر في المجلة لا يشترط الالتقاء الشخصي أو المعرفة الشخصية ، كما تقول. لكن المشكلة أن مساحة الإبداع في المجلة تضيق بالطبع عن نشر كل ما يرد إلينا من إبداع جيد، ولذلك تتأخر بعض النصوص بعض الوقت. نتعشم من مبدعينا قليلا من طول البال وقليلا من «حسن النية».

«أدب ونقد»

## \* الصديق صابر محمد حسين:

ينقصك الكثير من أدوات الشعر. وهذه أبيات من قصيدتك «متى يعود القدس لنا»:

متى يانصر تأتينا  
فنتسى بعض ما فينا  
متى يانصر تسمعنا  
فنخلص من مأسينا  
عرفنا المر في ليالينا  
وكان العيش يفرينا  
غدونا قصة الدنيا  
وصار لكل يرثينا

حظ أمثالي ممن رماهم هذا القدر الجغرافي المصري.. بعيدا عن العاصمة.. وعندما ينزلون الى العاصمة ولو مرة كل ثلاث (هكذا) أشهر فإن ذلك سيكلفهم ما يعادل ٢/١ المرتب وهذا صعب في زمن تحاصرنا فيه الأزمة الاقتصادية.. التي لاتعرفها النخبة المستدفنة في القاهرة وفي أروقة المجلات والمحاضرات ويقع الضوء..

إنني أرسلت بالبريد لأدب ونقد منذ فترة ليست قصيرة وعلى مرات.. ولم ينشر شيئا (هكذا).. وهذا يحكم ما دامت النصوص لاترقى لمستوى النشر.. فقط أخشى أن يكون البريد هو السبب.. ولو كان هو ذلك فأننى أسف لعدم تمكنى من المجىء «لأدب ونقد».. لأننى منذ الاعلان عن الضريبة الموحدة وأنا أحافظ على قطرات المرتب.. فإنها أغلى من أن تنفق على ترف النشر في المجلات...

وأسف أن كان هناك ما يتجاوز..

**حمدي عبد العزيز**  
المحمدية/ بحيره



## من أنت؟

اللى بيضرب بيه ويقول قين الامام  
من غير خمير يحاسبه يفجر فى

كل مكان

لايعرف معنى الرحمة ولاطفلة اسمها

هيام

**عبد الله خليل  
المنياوى**

يامن تلفح بالعدواة

..يامن تزود بالمرارة

والوعيد...

ياأيها الباغى المعربد

... ياأيها الغازى العتيد

كيف؟

إستبحت لمصميك الغوص

فى جنبات ألى؟

... أما كفك؟!

أو.. جئت تجهض

النفضات فى الأمل...

.... الوليد وترتوى

بعذابه

**\* الصديق محمود مكي**

خليل:

قصيدتك «إليكم أشلاؤكم» و«بين

العشق والرحيل» تفتقران الى أكثر من

عنصر من عناصر الشعر الأولية. فهناك

أخطاء لغوية كثيرة وكبيرة، واقتقار

للتكرير والتكثيف، وانسياق وراء

الموضوعات التقليدية المعتادة.

نأمل أن تكون أعمالك القادمة أكثر

نضجا وتخلصا من هذه العيوب

**أحمد محمود**

**عفيفى**

رئيس الشؤون الفنية بعلوم

دمياط

**\* رسالة غاضبة**

السيدة رئيس تحرير مجلة

«أدب ونقد»:

بعد التحية نرسل إليكم انتاجنا من

القصص القصيرة فلا يجد منكم أى

**نداء للشعب**

(زجل ضد الارهاب)

ليه يا شعب مصر يابطل يا همام

تترك الغادر والهارب من الاعدام

الهارب هو الارهابى بمدفعه الهدام



«جدائل الوقت بعض من دمي  
وحلم غير الذي تشكل فينا  
ورائحة المكان الذي ياكم ضمنا  
ثم هانحن نتبع الراحلينا  
إنه الحزن إذ يتشكل فينا  
يخط انكسارا حزيننا في مآقينا  
يحاورنى بلغة يحتلها الصمت  
حسبنا  
يعتريها الذبول حيناً..فحيناً»

### بؤابة بكره

أوعى تقول الهم  
طريق  
حيطول.. ويطول وياه  
احساس الآه  
وتسبنى..  
وأن أملناف بكره بعيد  
اسأل  
حلم إمبارح.. روح له  
حتعرف منه..  
ان الهم مودع آخره  
وان وراء..  
جايه المواعيد

صلاح عفيفي

دمياط

أهتمام ولاحتى مجرد التعليق وتقومون  
بنشر قصص لتلاميذ فى الثانوى.. مثل  
قصة «طقوس أنثوية» لطارق السيد  
أمام تلميذ فى الثانوى الذى يكتبها له  
أبوه التى نشرت فى مؤخرها هل لأن  
السيد أمام شيوخى مثلكم تنشرون  
قصة لابنه لاتستحق؟

حقيقى انتم أيها الشيوعيون يا أولاد  
الـ.. ليس لديكم قيم ولاحسن تقدير.

حرام الواحد يشتري مجلتكم أو يقرأ  
لكم وحرام الواحد يشتري أى مجلة  
لناس لا أخلاق لديهم. دجالون، يذمون  
ماليس فيهم ويرفمون شعارات كلها  
كذب وهجس..معظم المجلات فى الدول  
العربية الآن ترأسها عصابات وشلل ودى  
طبعاً مش غريبة فى دول متخلفة.  
كتابها الحقيقين (هكذا) فى الظل  
والمناققون فى الصورة.

وأتمنى على الله أن يفضحكم

ويخرب بيوتكم عن قريب

على على السمكرى

كفر الدوار بحيرة

«الشاعرة نيرمين سالم

/الاقهلية:



## كلام مثقفين

### بعد فتوى مجلس الدولة: ماذا يتبقى من الأزهر؟!

#### صلاح عيسى

الشرعية الإسلامية هي سلطة مجمع البحوث في مراجعة المصحف الشريف والأحاديث النبوية قبل نشرها بمختلف الأساليب، وفحصها عن أن لا تُلحق قانون الأزهر التي استندت إليها الفتوى في منحه تلك السلطة الواسعة للرقابة على كل ما يتعلق «بالشأن الإسلامي» لا ترقى في حقيقتها إلى مستوى نصوص الدستور التي تكفل الحريات العامة، ولا إلى القوانين التي تعطي هذه السلطة لوزارة الثقافة، فإن هذه اللائحة ذاتها تنص صراحة على أن دور الأزهر في هذا المجال هو أن يقتنع ما ينشر عن الإسلام والتراث الإسلامي من بحوث ودراسات، ليواجهها بالتصحيح والرد، وهو ما يؤكد أن القانون ينظر للأزهر كجامعة تبحث وتداول وترد وتناقش وليس سلطة كهنوتية تمنح وتبيح وتحرّم وتكفر.

ومنح الأزهر سلطة الرقابة على كل ما يتعلق «بالشأن الإسلامي» وفي كل وسائل النشر معناه أن يتفرغ لمراجعة كل كتاب أو بحث في تاريخ الإسلام عبر كل الأقطار وخلال ١٥٠٠ سنة، وأن يراجع ملايين من كتب التراث والآداب من أشرطة المواظ وكل الأفلام والتسجيلات والقصائد والقصص وكتب الفلسفة والفكر وحتى الكتب التي تبحث في علوم الطبيعة والطب والأحياء والفضاء والجيولوجيا والحيوان والنبات باعتبارها جميعا ما خلقه الله تعالى، وهي بهذه الصفة علوم تبحث في شئون إسلامية ينبغي للأزهر أن يبدى فيها رأيه قبل إذاعتها. فماذا يتبقى للأزهر بعد ذلك ليقوم بدوره التعليمي وليبحث في شريعة المسلمين ويجتهد فيها؟!

أثارت الفتوى التي أصدرتها الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع بمجلس الدولة، بشأن تحديد الاختصاصات بين الأزهر ووزارة الثقافة فيما يتعلق بالرقابة على الأعمال الفنية التي تتناول قضايا إسلامية، ما تستحقه من اهتمام. إذ صدرت في جو مشحون بالتحريض على حريات الإبداع والرأي والاعتقاد والبحث العلمي، فأثارت قلق الكثيرين ممن يضيّقون بالقيود المفروضة على هذه الحريات، ووجدوا في فتوى مجلس الدولة بأن يكون الأزهر وحده صاحب الرأي الملزم لوزارة الثقافة في تقدير الشأن الإسلامي للترخيص أو رفض الترخيص بالمصنفات السمعية والبصرية إجحاما للمؤسسة الدينية فيما يخرّج من اختصاصها، وإحافا لمزيد من القيود على تلك الحريات التي يعونها الدستور بنصوص صريحة.

ومع أن فتوى مجلس الدولة تنطلق من قراءة لنصوص القوانين واللوائح التي تنظم شئون الأزهر وشئون الرقابة، مما يكشف عن أن المشكلة هي في تلك القوانين لافي مجلس الدولة، إلا أن ذلك لا ينفي أن النتيجة التي انتهت إليها الفتوى قد أولت نصوص تلك القوانين بما يخالف روحها ومعناها وتربطها معاً، ويتجاهل غيرها من نصوص الدستور والقانون التي تصون الحريات وتنظم عمل الرقابة، إذ الأزهر في نظر قانونه معهد تعليمي كغيره من الجامعات ومعاهد العلم، التي لا يعطيها القانون أية سلطة للرقابة على العلوم التي تتخصص في تعليمها. والسلطة الوحيدة التي منحها القانون لإحدى هيئات الأزهر بحكم تخصصه في تعليم وتدريب



# شَرَقِيَّات



المكان  
أنى أرنو



شرفات قريبة  
هنا عطية



عبد الصفر  
آلان نادو

## من إصدارات الدار:

عبد الصفر، آلان نادو، ترجمة: البستاني والبطراوي/ مدام بوفاري، جوستاف فلوبر، ترجمة: محمد مندور/ الكلمات، جان بول سارتر، ترجمة: خليل صابات/ الأحمر والأسود، ستاندال، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي/ المكان، أنى أرنو، ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوي/ ناجى العلى فى القاهرة/ الكتابة عبر النوعية: ادوار الحراط/ يوميات الحب والقضب: فريدة النقاش/ البحث عن المنهج فى النقد الأدبى الحديث: د. سيد البحراوي/ مسرح الشعب: د. على الراعى/ من أوراق الرقص والقبول: فاروق عبد القادر.

دار شرقيات للنشر والتوزيع / ٥ ش محمد صدقي،  
من هدى شعراوي / باب اللوق / القاهرة/ ت ٣٩٣٠٣٣٥



# مصر للطيران



رحلة جديدة .. وخط جديد

## إلى العين

بدولة الإمارات العربية

مباشرة كل يوم خميس

اعتباراً من ٧ أبريل القادم

بأحدث طائرنا البوينج ٧٦٧

القاهرة / العين / أبو ظبي / القاهرة

إقلاع القاهرة ٨ و٨ صباحاً وصول العين ٢٠ و٩ بعد الظهر  
بالإضافة إلى

رحلة إسبانية القاهرة / العين

الأربعاء ٣٠ مارس

مصر للطيران

أهلاً بك معنا



لماذا أنا ملحد؟ اسماعيل آدم / لماذا هو ملحد؟ محمد فريد وجدي / نرفض محادثة عمر عبد الكافي

# أدب وثقافة

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

◆ العدد ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ ◆









# أدب وفن

---

مجلة الثقافة الديمقراطية / شهرية يصدرها  
حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي / مايو ١٩٩٤

---

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد  
رئيس التحرير: فريدة النقاش  
مدير التحرير: حلمي سالم  
سكرتير التحرير: مجدى حسنين

---

مجلس التحرير: ابراهيم أصلان /  
صلاح السروى / كمال رمزي / ماجد يوسف

---

المستشارون: د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد /  
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس /  
د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز  
شارك في هيئة المستشارين الراحل الكبير  
: د. عبد الحسنى طه بدر  
شارك في مجلس التحرير  
الراحل الكبير : محمد روميث



# أدب ونقد

---

التصميم الأساسي للغلاف : محيي الدين اللباد

---

أعمال الصف والتوضيب:  
صفاء سعيد/ نسرین سعيد/ صلاح عابدين

---

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

---

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٢ شارع عبد الخالق ثروت  
القاهرة ٢٢٢٣٠٦  
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيهها/ البلاد العربية  
٧٥ دولار للفرد ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا  
١٥٠ دولار باسم/ الأهالي - مجلة أدب ونقد.

---

الأعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها  
سواء نشرت أم لم تنشر



## المحتويات

● أول الكتابة.....المعروة ٤

٧٩.....عادل سلامة

٨١ - وطن.....سيدة فاروق

● نقد:

٨٢.....روح الإنسان وروح المكان.....

٨٢.....د. صلاح السروي

٩١.....ذاكرة الطفولة...د. رمضان بساتاوي

٩١ - معاملة المترجم بالقرش.....

٩٥.....د. ماهر شفيق فريد

## ◆ ملف العدد ◆

١٠.....إسماعيل أدهم

١٩.....محمد فريد وجدي

٣٧.....منى أبوسنة

٤٤.....خليل عبد الكريم

.....خطاب الحرية.....

.....مفهوم التاريخية المفتوى عليه

.....د. نصر حامد أبو زيد ٥١

## ◆ الديوان الصغير ◆

.....مختارات من شعر: إسماعيل

.....الضباب ٩٧

## ◆ نصوص ◆

● قصص:

.....تشو جوج (جراندياروف)

.....ت لويس جرجس ٥٦

.....الجنرال والربابة.....رابح بدير ٦٣

.....سفر ألف باء دال.....

.....إسماعيل بهاء الدين ٦٥

.....الجلاد.....سعد القرش ٦٩

.....مشروع للبهجة.....حنان جاد ٧٢

● شعر:

.....حوار مع أبي نواس.....

.....جميل عبد الرحمن ٧٤

.....تستعصى على الاقتناء.....هبة عادل ميد ٧٧

.....زهور المحياة.....فرح الاسئلة.....

● آخر الكتابة.....فريدة النقاش ١٦٠

## ◆ الحياة الثقافية ◆

.....السينما الاستعمارية.....كمال رمزي ١١٤

.....هوشى منه: نصف قرن من الاسطورة.....

.....جابر المعايرجي ١٢٠

.....نضش الشارع الثقافي (حلمى سالم، مجدى

حسنيين، وليد الضباب، ثورا أمين، داليا

الشمال، شيرين أبو النجا، أشرف أبو

جليل م.ح، التحرير، د. مدحت الجيار، إيهاب

عباس، خالد حريب)



# أول الكتابة

طبول الحرب التى يدقها المتاجرون بالدين، ويلهبون مشاعر المراهقين المحيطين الذين حاصرهم الفقر واليأس ليحملوا السلاح ضد المجتمع ويفلقوا أبواب الحوار.

ولنقرأ بعناية مايقوله المؤمن المتدين محمد فريد وجدى رداً على «إسماعيل أدهم»: «فلا تضيق به ذرعا مادامنا نعتقد أننا على الحق المبين، وأن الدليل معنا فى كل مجال نجول فيه. وأن هذا التسامح الذى يدعى أنه من ثمرات العصر الحاضر، هو فى الحقيقة من نقحات الإسلام نفسه. ظهر به أباًنا الأولون أيام كان لهم السلطان على العالم كله. فقد كان يجتمع المتباحثون فى مجلس واحد بين سنى ومعتزل ومشبه ودهرى الخ فيتجادلون أطراف المسائل المعضلة، فلم يزد الدين حيال هذه الحرية العقلية إلهيبة فى النفوس

هذا عدد شائك ملفوم نتوقع أن تشور حوله الزوابع لأننا تغامر بنشر نص طالما «سمع» به المثقفون دون أن تتوفر لهم فرصة لقراءته، والأهم من ذلك أن هذا النص الذى نشر فى جريدة «الإمام» للدكتور إسماعيل أحمد أدهم سنة ١٩٣٧ بعنوان «لماذا أنا ملحد؟» قد سرى فى الحياة الفكرية والعقلية آنذاك مسرى طبيعياً للغاية، ولم يخرج من بين العلماء من يفتى بضرورة قتله ولا من بين العامة من يحمل سلاحاً لينفذ «الفتوى»، بل أن محمد فريد وجدى رئيس تحرير مجلة «الأزهر» يكتب رده على إسماعيل أدهم فيناقشه وهو المؤمن باحترام، ويدور حوار رفيع المستوى فى أصالته بين الطرفين دون تكفير أو إستعداد، ونحن ننشر رد «محمد فريد وجدى» لنضع أمام القارئ الذى تخيفه الهستيريا الناجمة عن



وعظمة في القلوب، وكرامة في التاريخ... ونحن لاننشر هذه المجادلة الرفيعة بين مفكرين يختلفان جذريا ويحترمان بعضهما البعض لكي نبكى على الأطلال ونرثى ماضيها الزاهر وإنما لنكون طرفا فاعلا في المعركة الجارية الآن التي تشي بوجود أزمة عقلية خطيرة تنذر بكارثة على حد قول الدكتور «نصر حامد أبو زيد» الذي يسعى الحرفيون ودعاة الجمود «للممثل» به حتى لايجرؤ أحد بعد ذلك على أعمال الفكر الحر والعقل الناقد في شؤون الدنيا والدين..

وعن الخلل في عقول وتصورات بعض المثقفين بل والمتخصصين في مجال الفكر يحدثنا د. نصر أبو زيد حول قضية خلق القرآن أم قدمه، وكونه صفة من صفات الذات الالهية أم صفة للأفعال، وهي مسألة خلافية قديمة بين علماء المسلمين «وقد ذهب المعتزلة الى أن القرآن محدث مخلوق لأنه ليس صفة من صفات الذات الالهية القديمة، القرآن كلام الله والكلام فعل وليس صفة، فهو من هذه الزاوية ينتمى الى مجال صفات الأفعال الالهية، ولاينتمى الى مجال صفات الذات، والفارق بين المجالين عند المعتزلة أن مجال صفات الأفعال مجال يمثل المنطقة المشتركة بين الله سبحانه وتعالى والعالم، في حين أن مجال صفات الذات يمثل منطقة التفرد والخصوصية للوجود الإلهي ذاته..»

وينتهي نصر الى أن مفهوم أزلية

القرآن ليس جزءا من العقيدة، وماورد في القرآن الكريم عن اللوح المحفوظ يجب أن يفهم فهما مجازيا لاهرقيا، وتظل المحنة قائمة في الفهم الحرفي من جهة، وفرض الفكر بالقوة من جهة أخرى..

وعن الموضوع الأصلي ذاته، أي الجدل الخلاق وروح التسامح، تبين لنا الدكتورة هنى أبو سنة كيف دافع المفكر والاديب العربى اللبثانى الاصل «فرح أنطون» في كتاباته الفكرية والأدبية عن العلمانية بدعوى «أنها العلامة العظمى على الحضارة، وهو يخاطب أولئك العقلاء في كل ملة وكل دين في الشرق، الذين عرفوا مضار مزج الدنيا بالدين في عصر كهذا العصر، وكانت غاية أنطون هي «علمنة» المحبة المسيحية، أو بمعنى آخر علمنة التسامح وإنزاله الى الأرض لتحقيق الفردوس السماوى هنا وليس هناك.. وتبين لنا د. منى «كيف أن هذا المفهوم المتقدم جدا والذي أدى في زمانه- بداية القرن- لخصومة بين الشيخ محمد عبده وفرح أنطون بقى دائرا في إطار المثالية وأنه لم يكتمل لينقل روح التسامح من الاطار الدينى إلى الإطار السياسى، بالرغم من أن بقاء «فرح أنطون» في الاطار الدينى البحث هذا قد أغضب منه الامام «محمد عبده» الذى يبين لنا نصر كيف أنه تراجع في «رسالة التوحيد» عن انحيازه لفكرة المعتزلة عن خلق القرآن لأن الشيخ



التي تتعامل بالقطعة وهي تنظر تحت أقدامها مع قضية حرية الفكر والتعبير لابد أن تعرف جيدا أن المجتمع كله يدفع ثمن هذا اللعب البراجماتي بقضية مبدئية .ولأسباب كثيرة تخص حدود وإمكانات الطبقات الحاكمة في الوطن العربي والعالم الاسلامي على المستويين الذاتي والموضوعي «وعوامل التفتت الداخلي والهجوم الخارجي والمستمر حتى هذه اللحظة» كما يقول نصر، فإن بدايات الإصلاح الديني في العصر الحديث والتي بلورت ملامح إسلام علماني يضرب بجذور عميقة، في الفلسفة العربية الاسلامية- في أوج ازدهارها- لم تكتمل. ونعتمد أن نفتح في أعدادنا القادمة كل ملفات الإصلاح الديني التي أغلقها الركوند وفزع السلطات الاستبدادية من انتشار الفكر الحر بين الجماهير.

وفي هذا الشهر مايو وحيث ينبغي أن يكون الربيع في أوجه تحتفل الطبقة العاملة في العالم أجمع بعيدها، وهي تستدعي من ذاكرتها النضالية الخصبة صور معاركها الباسلة ضد رأس المال في جميع أرجاء الدنيا بما فيه من اخفاقات وانتصارات ، من فر وكر، من خبرة ودروس. وفي التاسع عشر من هذا الشهر نفسه وكأنما في تناغم مقصود يحتفل شعب فيتنام ومعه كل القوى الثورية في العالم بعيد ميلاد هوشي منه المناضل الباسل، والشاعر الجميل أحد أبرز قادة هذا العصر في مواجهة

الشنقيطي نهبه الى خطورة أن يتبنى هذه الفكرة- لاندري أي نوع من الخطورة سوى معارضة الأزهر والعلماء وتآليب العامة -فحذنها الامام من الطبعة الثانية..»

وبالطبع فإن الدور الذي يلعبه الأزهر الآن في محاولة استخلاص صلاحيات كهنوتية لعلمائه يحاصرون بها حرية الفكر والتعبير ليس في حاجة الى بيان ، بعد أن صدر قبل أسابيع بيان مجمع البحوث الاسلامية «حول حرية الفكر وحقوق المجمع في مصادرتها باسم الدين، وذلك اثر تعبير المثقفين الديموقراطيين عن مخاوفهم ازاء فتوى المستشار «طارق البشرى» حول هذه الصلاحيات .

ونحن نطالب بالمرية للجميع، ونرفض مصادرة شرائط الشيخ عمر عبد الكافي رغم أننا نرفض كل ما فيها بل وتساورنا شكوك عميقة حول دوافعه والقوى التي تسانده وأهدافها، لكننا نعتقد أنه لايدل عن الحرية ورفع الرقابة ولاجدوى من المصادرة ومعاملة الجمهور كمجموعة من الاطفال..نقول ذلك ونحن ندرك أن الدولة ليست جادة في معركتها ضد الاسلام السياسي والارهاب المتستر بالدين، فقبل سنوات منعت عرض فيلم خمسة باب مذاكرة للإسلام السياسي ثم عرضته مع الارهابي بعدما استفحل خطر الاسلام السياسي، كجما يوضح لنا ناقدا السنيماي وليد الخشاب أن الدولة





العميق الذى يكمن فى الروح الأممية  
الأصيلة «فبقدر ما كان هوشى منه يكره  
الاستعمار الفرنسى الا أنه ارتبط بأشد  
الروابط الانسانية مع الشعب الفرنسى  
ومناضليه... ولعل صرخة هوشى منه  
يوم سقوط «دين بيان فو» وهزيمة

الاستعمار العالمى والاستغلال المحلى، إذ  
استطاع أن يعبئ شعبا من الفلاحين  
الفقراء لخوض معركة طويلة مريرة من  
أجل الحرية الحققة.  
وفى السيرة التى يحكيها لنا  
الزميل جابر المعايرجى يلتقط المعنى



ذلك على الوجه المنشود نحتاج لمساحة أكبر، ولابد بالتالى من زيادة التكاليف مما قد يضطرنا لزيادة سعر المجلة وهو بالانريده ونحن نعرف الأوضاع فى بلادنا والظروف الاقتصادية الصعبة لغالبية قرائنا. كما أننا حين نكلف نقادا بالكتابة فلا بد أن ندفع لهم مكافأة.. ولو رمزية.. وهو ما لنفعله الا نادرا لنفس الأسباب.

ولكننا فى هذا العدد نقدم قراءتين لناقدين كبيرين للعمل الأخير «ليوسف أبو رية» كقصاص أخذت ملامح مشروعه تتضح حيث الانسان بأوضح ما يكون كائن نسبى مزدوج النزعات متعدد المشارب، ومتناقض الرؤى فى أحيان كثيرة..» كما يقول صلاح السروى، ويقدم رمضان بسطاويسى قراءة أخرى.. وكم من الكتاب المبدعين الذين نود أن نقرأ أعمالهم قراءة نقدية ضافية، وسوف نبدأ فى عدد قادم بقراءة فتحى الامبايى» الروائى الفذ الذى يبنى مشروعه الضخم بأناة وهذوء.

ونحن فى انتظار العاصفة لعلها تكس مايسود حياتنا الفكرية من جمود وتخويف وتمهد الأرض لمناقشة حرة وتجاوز الأنداد الذين يتمتعون بكل الحقوق.. وربنا يستر وكل عام وأنتم بخير

الجيش الفرنسى فى فيتنام أن تلهمنا فى معاركنا القادمة إذ أنه حقا لوجود لجيش أو سلاح يستطيع القضاء على روح التضحية فى نفوس الفيتناميين..»

وكم طلب منا الأصدقاء أن نقدم لهم بين الحين والآخر نماذج من الأدب الثورى وسير حياة الأدباء والمفكرين الثوريين الكبار لعلها تكون عوناً لنا جميعاً فى هذه اللحظات الصالحة من تاريخنا، ونعدكم أن نتوسع فى أعدادنا القادمة فى عرض نماذج مختلفة. ورغم أننا قدمنا فى عدد سابق بعض المختارات من الشعر الثورى الفيتنامى الا أننا مازلنا نرى أن معرفتنا بأداب هذه البلدان وخاصة فى أزمنة التوهم التحررى فى تاريخها ليست معروفة لنا ولا توجد جهة ماتعنى بتقديمها على حقيقتها، وكان واقع التراجع الذى يلقي بظلاله الكثيفة على العالم كله هو واقع أبدي وكان قائماً منذ الأزل (وهذا ماتثيره كلمة د. ماهر شفيق فريد). ولعل هذا النقض فى المادة المترجمة فى أدبنا يدعونا لمناقشة قضية الترجمة من كل زواياها، وما أكثر القضايا التى تلح علينا لمعالجتها، ويمنعنا ضيق المساحة وضيق ذات اليد فى أن واحد، ففى كل عدد نضطر لتأجيل مواد مهمة، وفى كل عدد نقطع على أنفسنا عهداً بأن نتابع متابعة نقدية جدية كل أو جل الابداع الأدبى الذى يصدر فى مصر والوطن العربى أن أمكن، ولكى نفعل

## الحررة



# الملف

لماذا أنا ملحد؟ اسماعيل أدهم  
لماذا هو ملحد؟ محمد فريد وجدى



# لماذا أنا ملحد؟

إسماعيل أدهم

وأنا في الثانية من سنن حياتي ، فعشت أيام طفولتي حتى أواخر الحرب العظمى مع شقيقتي في الأستانة ، وكاننا تلقنا في تعاليم المسيحية وتسيران بي كل يوم أحد إلى الكنيسة . أما أبي فقد انشغل بالحرب وكان متنقل بين ميادينها فلم اعرفه أو اتعرف إليه إلا بعد إن وضعت الحرب أوزارها ودخل الحلفاء الأستانة . غير أن بعد والدي عني لم يكن ليمنعه عن فرض سيطرته على من الوجهة الدينية ، فقد كلف زوج عمتي وهو أحد الشرفاء العرب أن يقوم بتعليمي من الوجهة الدينية ، فكان يأخذني لصلاة الجمعة كل يوم جمعة

لما جهلت من الطبيعة أمرها وأقيمت نفسك في مقام معلل أثبت ربا تبست في حلا به للمشكلات فكان أكبر مشكل (\*)

## ترجمة

الواقع أنني درجت على تربية دينية لم تكن أقوم طريق لغرس العقيدة الدينية في نفسي ، فقد كان أبي مسلما من المتعصبين للإسلام والمسلمين ، وأمي مسيحية بروتستانتية ذات ميل لحرية الفكر والتفكير ، ولا عجب في ذلك فقد كانت كريمة البروفسور «وانتهوف» الشهير ولكن سوء حظي جعلها تقو في

\* البيتان لجميل صدقي الزهاوي



وأتى والذى إلى الأستانة وقد وضعت الحرب أوزارها ودخل الحلفاء الأستانة ولكن لم يبق كثيرا حيث غادرها مع مصطفى كمال إلى الأناضول ليبدأ مع زعماء الحركة الاستقلالية حركتهم، وظللت أربع سنوات من سنة ١٩١٩ إلى ١٩٢٣ فى الأستانة قابعا فى دارنا أتعلم الألمانية والتركية على يد شقيقتى والعربية على يد زوج عمى، وفى هذه الفترة قرأت لدارون أصل الأنواع وأصل الإنسان وخرجت من قراءتهما مؤمنا بالتطور، وقرأت مباحث هكسلى والسر ليل وبيجهوت وأنا لم أتجاوز الثالثة عشرة من سنى حياتى، وانكبت أقرأ فى هذه الفترة لديكارت وهويس وهيرم وكانت، ولكنى لم أكن أفهم كل ما أقرأ لهم، وخرجت من هذه الفترة نابذا نظرية الإرادة الحرة، وكان لسبينوزا وأرنست هيكال الأثر الأكبر فى ذلك، ثم نبذت عقيدة الخلود، غير أن خط دراستى توقف يرجوع والذى إلى الأستانة ونزوهة إلى مصر واصطحابه إياى، وهنالك فى الاسكندرية خطوت أيام مرافقتى، ولكن كان أبى لا يعترف لى بحق تفكيرى ووضع أساس عقيدتى المستقبلية، فكان يفرض على الإسلام والقيام بشعائره فرضا، وأذكر يوما أنى ثرت على هذه الحالة وامتنعت عن الصلاة وقلت له: أنى لست بمؤمن، أنا دارونى أو من بالنشوء والارتقاء، فكان جوابه على ذلك أن أرسلنى إلى القاهرة والحقتى بمدرسة داخلية ليقطع على أسباب المطالعة، ولكنى تحايلت على ذلك بأن كنت أتردد على دار الكتب المصرية

ويجعلنى أصوم رمضان وأقوم بصلاة التراوىح، وكان هذا كله يشغل كاهلى كطفل لم يشدد عوده بعد، فضلا عن تحفيظ القرآن.

والواقع أننى حفظت القرآن وجودته وأنا فى العاشرة، غير أنى خرجت ساخطا على القرآن لأنه كلغنى جهدا كبيرا كنت فى حاجة الى صرفه إلى ما هو أحب الى نفسى.. وكان كل ذلك من أسباب التمهيد لثورة نفسية على الإسلام وتعاليمه، ولكنى كنت أجد من المسيحية غير ذلك، فقد كانت شقيقتاى - وقد نالتا قسطا كبيرا من التعليم فى كلية الأمريكان بالأستانة - لا تثقلان على بالتعليم الدينى المسيحى وكانتا قد درجتا على اعتبار أن كل ما تحتويه التوراة والإنجيل ليس صحيحا، وكانتا تسخران من المعجزات ويوم القيامة والحساب، وكان لهذا كله أثر فى نفسيتى.

كانت مكتبة والدى مشحونة بالآلاف الكتب وكان محرر ما على الخروج والاختلاط مع الأطفال الذين هم من سنى، ولقد عانيت أثر هذا التحريم فى فردية تبعدننى عن الجماعة فيما بعد، ولم يكن فى مستطاعى الخروج إلا مع شقيقتى وقد ألفت هذه الحياة وكنت أحبهما حبا جما فنقضى وقتنا معا نطالع ونقرأ، فطالعت وأنا ابن الثامنة مؤلفات عبد الحق حامد وحفظت الكثير من شعره، وكنت كلغا بالقصص الأدبية فكنت أتلو لبلزاك وجى دى موباسان وهينغو من الغربيين آثارهم ولحسين رحى الرواى التركى المشهور قصصه،



طالب من طلبة المدارس العالية وأكثر من ٢٠٠ من طلاب المدارس الثانوية-الاعدادية- وبعد هذا فكرنا في الاتصال بجمعية نشر الاتحاد الأمريكية التي يديرها الأستاذ شارلس سمث، وكان نتيجة ذلك انضمامنا له وتحويل اسم جماعتنا إلى «المجمع الشرقي لنشر الإلهاد». وكان صديقي البحاثة اسماعيل مظهر في ذلك الوقت يصدر مجلة (العصور)، في مصر وكانت تمثل حركة معتدلة في نشر حرية الفكر والتفكير والدعوة للإلهاد، فحاولنا أن نعمل على تأسيس جماعة تتبع جماعتنا في مصر وأخرى بليزان واتفقنا بالأستاذ عصام الدين حفني ناصف في الاسكندرية وأحد الاساتذة بجامعة بيروت ولكن فشلت الحركة، وغادرت تركيا في بعثة لروسيا عام ١٩٢١ وظللت إلى عام ١٩٣٤ هناك أدرس الرياضيات وبجانبها الطبيعيات النظرية. وكان سبب انصرافي للرياضيات نتيجة ميل طبيعى لى حتى فرغت من دراسة هندسة أوقليدس وأنا ابن الثانية عشرة، وقرأت لبوانكاريه وكلاين ولوياجفسكى مؤلفاتهم وأنا ابن الرابعة عشرة، وكنت كثير الشك والتساؤل فلما بدأت بهندسة أوقليدس وجدته يبدأ من الأوليات وصدم اعتقادي في قدسية الرياضيات وقتئذ فشككت في أوليات الرياضة وظللت مضطرباً مدة من الزمن عن تلقى الرياضيات منكبا على دراسة هوبس ولوك وبركلى وهيوم وكان الأخير أقربهم لنفسى، وحاول الكثيرون

وأطالع ما يقع تحت يدي من المؤلفات الألمانية والتركية يومى الخميس والجمعة -رهما من أيام العطلة المدرسية- وكنت أشعر وأنا فى المدرسة أنى فى جو أحط منى بكثير، نعم لم تكن سننى تتجاوز الرابعة عشرة ولكن كانت معلوماتى فى الرياضيات والعلوم والتاريخ تؤهلنى لأن أكون فى أعلى فصول المدارس الثانوية، ولكن عجزى فى العربية والانجليزية كان يقعد بى عن ذلك. وفى سنة ١٩٢٧ غادرت مصر بعد أن تلقيت الجانب الأكبر من التعليم الإمدادى فيها علي يد مدرسين خصوصيين ونزلت تركيا والتحقّت بعدها بـعده بالجامعة، وهناك للمرة الأولى وجدت أناسا يمكننى أن أشاركهم تفكيرهم ويشاركوننى فى الاستئانة درست الرياضيات وبقيت كذلك ثلاث سنوات وفى هذه الفترة أسست (جماعة نشر الإلهاد) بتركيا وكانت لنا مطبوعات صغيرة كل منها في ٦٤ صفحة أذكر منها:

الرسالة السابعة: الفرويديزم، الرسالة العاشرة، ماهية الدين، الرسالة الحادية عشرة: قصة تطور الدين ونشأته، الرسالة الثانية عشرة: العقائد، الرسالة الثالثة عشرة: قصة تطور فكرة الله، الرسالة الرابعة عشرة: فكرة الخلود.

وكان يحضر هذه الرسائل أعضاء الجماعة وهم طلبة فى جامعة الأستانة تحت إرشاد أحمد بك ذكريا أستاذ الرياضيات بالجامعة والسيدة زوجته. وقد وصلت الجماعة في ظرف مدة قصيرة للقمّة فكان في عضويتها ٨٠٠



الرياضيات بجامعة موسكو سنة ١٩٣٤م.

١

إن الأسباب التي دفعتني للتخلي عن الإيمان «بالله» كثيرة منها ما هو علمي بحث ومنها ما هو فلسفي صرف ومنها ما هو بين وبين ومنها ما يرجع لبيني وظروفي ومنها ما يرجع لأسباب ميكولوجية. وليس من شأنى فى هذا البحث أن أستفيض فى ذكر هذه الأسباب، فقد شرعت منذ وقت أضع كتابا عن عقيدتى الدينية والفلسفية ولكن غايقت هنا أن أكتفى بذكر السبب العلمى الذى دعانى للتخلي عن فكرة «الله» وإن كان هذا لا يمنعنى من أن أسود فى فرصة أخرى- إذا سنحت لى- لبقية الأسباب.

وقبل أن أعرض الأسباب لابد لى من استطراد لموضوع إلحادى، فإنا ملحد ونفسى ساكنة لهذا الإلحاد ومزتاحة إليه. فإنا لا أفترق من هذه الناحية عن المؤمن المتصوف فى إيمانه. نعم لقد كان إلحادى بداءة نى بدء مجرد فكرة تساورنى، ومع الزمن خضعت لها مشاعرى فاستولت عليها وانتهت من كونها فكرة إلى كونها عقيدة. ولى أن أتساءل: ما معنى الإلحاد؟.

يجيبك لودفيج بختنر زعيم ملاحظة القرن التاسع عشر: الإلحاد هو الجحود بالله وعدم الإيمان بالخلود والإرادة الحرة، والواقع أن هذا التعريف سلبى محض، ومن هنا لا أجد بدا من رفضه، والتعريف

إقناعى بأن أكمل دراستى للرياضة، ولكن حدث بعد ذلك تحول عجيب لا أعرف كنهه لليوم، فالتهمت المعلومات الرياضية كلها فدرست الحساب والجبر والهندسة بضروبها وحساب الدوال والتربيعات ولكن الشك لم يغادرنى، فسلمت جدلا بصحة أوليات الرياضة ودرست، وما انتهيت من دراستى حتى عنيت بأصول الرياضيات وكان هذا الموضوع سبب ونوال درجة الدكتوراه فى الرياضيات البحتة من جامعة موسكو سنة ١٩٣٣م، وفى نفس السنة نجحت فى أن أنال فى العلوم وفلسفتها أجازة الدكتوراه لرسالة جديدة عن (الميكانيكا الجديدة) التى وضعتها مستندا على حركة الغازات وحسابات الاحتمال) وكانت رسالة فى الطبيعيات النظرية. وخرجت من كل بحثى بأن الحقيقة اعتباطية خضعت لآزمنة الرياضيات اعتبارات محضة، وكان لجهدى فى هذا الموضوع نهاية إذ ضمنت النتائج التى انتهيت إليها كتابى (الرياضيات والفيزيكا) الذى وضعته بالروسية فى مجلدين مع مقدمة مسببة فى الألمانية؛ وكانت نتيجة هذه الحياة أنى خرجت عن الأديان وتخليت عن كل المعتقدات وأمنت بالعلم وحده وبالمنطق العلمى، ولشد ما كانت دهشتى وعجبى أنى وجدت نفسى أسعد حالا وأكثر اطمئنانا من حالتى حينما كنت أغالب نفسى للاحتفاظ بمعتقد دينى.

وقد مكن ذلك الاعتقاد فى نفسى الأوساط الجامعية التى اتصلت بها إذ درست منطقا فكريا فى دروس



يسمعيها علماء النفس التبرير - ra-  
clonation، ومن هنا فإنك لا تجد لكل  
الأدلة التي تقام لأجل إثبات وجود  
السبب الأول قيمة علمية أو عقلية،  
ونحن نعلم مع علماء الأديان  
والمعاند أن أصل فكرة الله تطورت  
عن حالات بدائية، وأنها شقت  
طريقها لعالم الفكر من حالات وهم  
 وخوف و جهل بأسباب الأشياء  
الطبيعية ومعرفتنا بأصل فكرة الله  
تذهب بالقدسية التي كنا نخلعها  
عليها.

## ٢

إن العالم الخارجي -عالم الحوادث-  
يخضع لقوانين الاحتمال probability  
فالسنة الطبيعية لا تخرج عن كونها  
أشمال القيمة التقديرية التي يخلص  
بها الباحث من حادثة على ما يمثّلها من  
الحوادث، والسببية العلمية لا تخرج في  
صميمها عن أنها وصف لمجرى سلوك  
الحوادث وصلاتها بعضها ببعض، وقد  
نجدنا في ساحة الفيزياء -الطبيعية-  
في أن نتجت أن (B) إذا كانت نتيجة of  
fact للسبب cause فإن معنى ذلك أن  
هناك علاقة بين الحادثتين (B) و (A).  
ويحتمل أن تحدث هذه العلاقة بين (B) و  
(C) وبينها وبين (D) و (E) فكانه يحتمل  
أن تكون نتيجة للحادثة (A) وقتاً  
وللحادثة (C) وقتاً آخر والحادثة (D) حيناً  
وللحادثة (E) حيناً آخر. والذي نخرج به  
من ذلك أن العلاقة بين ما نطلق عليه  
اصطلاح السبب وبين ما نطلق عليه

الذي استصوبه وأراه يعبر عن عقيدتي  
كمحدد هو: «الإلحاد هو الإيمان بأن سبب  
الكون يتضمنه الكون في ذاته وأن ثمة  
لا شيء وراء هذا العالم» ومن مزايا هذا  
التعريف أن شقّه الأول إيجابي محض  
بينما لو أخذت وجهته السلبية لقام  
دليلاً على عدم وجود الله. وشقّه الثاني  
سلبى يتضمن كل ما في تعريف بخنر  
من معان.

يقول عمانوئيل كانت (١٧٢٤-١٨٠٤م):  
«إنه لا دليل عقلى أو علمى على وجود  
الله» و«أنه ليس هنالك من دليل عقلى  
أو علمى على عدم وجود الله».

وهذا القول الصادر من أعظم فلاسفة  
العصور الحديثة وواضع الفلسفة  
الانتقادية يتابعه فيه جمهرة الفلاسفة.  
وقول عمانوئيل كانت لا يخرج عن نفس  
ما قاله لوقريوس الشاعر اللاتينى منذ  
ألفى سنة، ولهذا السبب وحده تقع على  
الكثيرين من صنف المثقفين  
والمثوريين بل الفلاسفة من اللادريين،  
وهربرت سبنسر الفيلسوف الانجليزى  
الكبير وتوماس هكسلى البيولوجى  
والمشرح الانجليزى المعروف قد كانا لا  
أدريين ولكن هل عدم قيام الأدلة على عدم  
وجود الله مما يدفع المرء للادرية؟

الواقع الذى المس. أن فكرة الله  
فكرة أولية، وقد أصبحت من  
مستلزمات الجماعات منذ ألفى  
سنة، ومن هنا يمكننا بكل اطمئنان  
أن نقول أن مقام فكرة الله الفلسفية  
أو مكانها في عالم الفكر الإنسانى  
لا يرجع لما فيها من عناصر القوة  
الإقناعية الفلسفية وإنما يعود لحالة



غير أنى من وجهة رياضية أجد للصدفة معنى غير هذا، معنى دقيقاً ثبت للمرة الأولى فى تاريخ الفكر الإنسانى فى كتابى Mathematik und Physik ج٢ فصل ٧، فى صدد الكلام عن الصدفة والتصادف وهذا المعنى لا تؤتيني الألفاظ العادية للتعبير عنه لأن هذه الألفاظ ارتبطت بمفهوم السبب والنتيجة، لهذا سنحاول أن نحدد المعنى عن طريق ضرب الأمثلة. لنفرض أن أمامنا زهر النرد ونحن جلوس حول مائدة، ومعلوم أن لكل زهر ستة أوجه، فلنرمز لكل وجه بالرمز الآتى فى كل من الزهرين:

يك: دو: شه: جهار: بنج: شيش  
ل:١:ل:٢:ل:٣:ل:٤:ل:٥:ل:٦ فى زهر  
النرد الأول.

ك:١:ك:٢:ك:٣:ك:٤:ك:٥:ك:٦ فى زهر  
النرد الثانى.

وبما أن كل واحد من هذه الأوجه محتمل مجيئه إذا رمينا زهر النرد، فإن مبلغ الاحتمال لهذه الأوجه يحدد معنى الصدفة التى نبحثها.

إن نسبة احتمال هذه الأوجه تابعة لحالة اللاعب بزهر النرد، ولكن لنا أن نتساءل: ما نسبة احتمال هذه الأوجه تحت نفس الشروط، فمثلاً لو فرضنا أنه فى المرة ن كانت نتيجة اللعب هي:

ل:٦:ك:٦=شيش×شيش=دش.  
فما أوجه مجيء الدش فى المرة (ن+س)؟

إذا فرضنا أن الحالة الاجتماعية هي «ح» كان لنا أن نخلص من ذلك بأن اللاعب إذا رمى زهر النرد (ن+س) من

اصطلاح النتيجة تخضع لسنن الاحتمال المحض التى هي أساس الفكر العلمى الحديث. ونحن نعرف أن قرارة النظر الفيزيقي الحديث هو الوجهة الاحتمالية المحض، وليس لى أن أطيل فى هذه النقطة وإنما أحيل القارئ إلى مذكرتى العلمية لمعهد الطبيعىات الألمانية والمرسلة فى ١٤ سبتمبر سنة ١٩٣٤ وإلى تليت فى اجتماع ١٧ سبتمبر ونشرت فى أعمال المعهد لشهر أكتوبر عن «المادة وبنائها الكهربائى» وقد لخصت جانباً من مقدمتها بجريدة «البصير» عدد ١٢١٢٠ (المؤرخ الأربعاء ٢١ يوليو سنة ١٩٣٧) وفى هذه المذكرة أثبت أن الاحتمال هو قرارة النظر العلمى للذرة فإذا كان كل ما فى العالم يخضع لقانون الاحتمال فأنى أمضى بهذا الرأى إلى نهايته وأقرر أن العالم يخضع لقانون الصدفة.

ولكن ما معنى الصدفة والتصادف؟

يقول هنرى بوانكاريه فى أول الباب الرابع من كتابه Science et Me-  
thode فى صدد كلامه عن الصدفة والتصادف:

«إن الصدفة تخفى جهلنا بالأسباب، والركون للمصادفة اعتراف بالقصور عن تعرف هذه الأسباب».

والواقع أن كل العلماء يتفقون مع بوانكاريه فى اعتقاده (أنظر لمبديقنا الباحثة اسماعيل مظهر «ملقى السبيل فى مذهب النشوء والارتقاء»، ص: ١٦٤-١٦٧) منذ تفتح العقل الإنسانى،



المرات وكان مجموعها مثلاً ٢٦ مرة  
فاحتمال مجيء الدش هنا فى الواقع:  
 $1/(n+s)$ .

بما أن  $q+s=٢٦$  مرة فكان النسبة  
الاحتمالية هي  $١/٢٦$  فإذا أتى الدش مرة  
من ٢٦ مرة لما عد ذلك غريباً لأنه محتمل  
الوقوع، ولكن ليس معنى ذلك أن الدش  
لا بد من مجيئه لأن هذا يدخل فى باب  
آخر قد يكون باب الرجم. وكلما عظمت  
مقدار  $s$  فى المعادلة  $(n+s)$  تصدد  
مقدار  $(ح)$  أي النسبة الاحتمالية وذلك  
خضوعاً لقانون الأعداد العظمى فى  
حسابات الاحتمال، ومعنى ذلك أن قانون  
الصدفة يسرى فى المقادير الكبيرة،  
مثال ذلك أن عملية بتر الزائدة الدودية  
نسبة نجاحها ٩٥٪. أعنى أن ٩٥ حالة  
تنجح من ١٠٠ حالة، فلو فرضنا أن مائة  
مريض دخلوا إحدى المستشفيات لإجراء  
هذه العملية فإن الجراح يكون مطمئناً  
إلى أنه سيخرج بنحو ٩٥ حالة من هذه  
الحالات بنجاح، فإذا سألته: يادكتور،  
ما نسبته احتمال النجاح فى هذه  
العمليات؟ فإنه يجيبك ٩٥ فى المائة،  
ويكون مطمئناً لجوابه، ولكنك إذا سألته:  
يادكتور، ما نسبة احتمال النجاح فى  
العملية التى ستجريها لفلان؟ فإنه  
يصمت ولا يجيبك، لأنه يعجز عن معرفة  
النسبة الاحتمالية.

هذا المثال يوضح معنى قانون  
الصدفة فى أنها تتصل بالمقادير الكبيرة  
والكثيرة العديدة. ويكون مفهوم سنة  
الصدفة وجه الاحتمال فى الحدث،  
ويكون السبب والنتيجة من حيث هما  
مظهران للصلة بين حادثتين فى النطاق

الخاضع لقانون العدد الأعظم الصدفى  
فمثلاً لو فرضنا أن الدش أتى مرة واحدة  
من ٢٦ مرة أعنى بنسبة  $١/٢٦$  مرة فى  
الواقع نحن نكون قد كشفنا عن صلة  
إمكان بين زهر النرد ومجيء الدش  
وهذا قانون لا يختلف عن القوانين  
الطبيعية فى شيء.

إذا يمكننا أن نقول أن الصدفة  
التي تخضع العالم لقانون عددها  
الأعظم تعطى حالات إمكان. ولما كان  
العالم لا يخرج عن مجموعة من  
الحوادث ينتظم بعضها مع بعض فى  
وحدات تتداخل وتتناسق ثم تنحل  
وتتباعد لتعود من جديد لتنتظم..  
وهكذا خاضعة فى حركتها هذه  
لحالات الإمكان التي يحددها قانون  
العدد الأعظم الصدفى، ومثل العالم  
فى ذلك مثل مطبعة فيها من كل نوع  
من حروف الأبجدية مليون حرف وقد  
أخذت هذه المركبة والاصطدام  
فتجتمع وتنتظم ثم تتباعد وتنحل  
هكذا فى دورة لانهائية، فلا شك أنه  
فى دورة من هذه الدورات اللانهائية  
لا بد أن يخرج هذا المقال الذى تلوته  
الآن كما أنه فى دورة أخرى من  
دورات اللانهائية لا بد أن يخرج  
كتاب (أصل الأنواع) وكذا (القرآن)  
مجموعاً منضداً مصححاً من نفسه،  
ويمكننا إذن أن نتصور أن جميع  
المؤلفات التى وضعت ستأخذ دورها  
فى الظهور خاضعة لحالات احتمال  
وإمكان فى اللانهائية، فإذا  
اعتبرنا (ح) رمزا لحالة الاحتمال



و(من) رمزا للانتهائية كانت المعادلة الدالة على هذه الحالات:

ح:ص

وعالمنا لا يخرج عن كونه كتابا من هذه الكتب، له وحدته ونظامه وتنظيمه إلا أنه تابع لقانون الصدفة الشاملة. يقول ألبرت أينشتاين صاحب نظرية النسبية في بحث قديم له.

(مثلنا إزاء العالم مثل رجل أتى بكتاب قديم لا يعرف عنه شيئا، فلما أخذ في مطالعته وتدرج من ذلك لذرسه وبان له ما فيه من أوجه التناسق الفكري شعر بأن وراء كلمات الكتاب شيئا غامضا لا يصل للكنهه، هذا الشيء الغامض الذي عجز عن الوصول إليه هو عقل مؤلفه، فإذا ما ترقى به التفكير عرف أن هذه الآثار نتيجة لعقل إنسان مبقرى أبدعه.

كذلك نحن إزاء العالم، فنحن نشعر بأن وراء نظامه شيئا غامضا لا تصل إلى أدراكه عقولنا، هذا الشيء هو «الله».) ويقول السير جيمس جينز الفلكي الانجليزي الشهير:

(إن صيغة المعادلة التي توحد الكون هي الحد الذي تشترك فيه كل الموجودات، ولما كانت الرياضيات منسجمة مع طبيعة الكون كانت لبابه ولما كانت الرياضيات تفسر تصرفات الحوادث التي تقع في الكون وتربطها في وحدة عقلية فهذا التفسير والربط لا يحمل إلا على أن طبيعة الأشياء رياضية، ومن أجل هذا لا مندوحة لنا أن نبحث عن عقل رياضي يتقن لغة الرياضة يرجع له هذا الكون، هذا العقل الرياضي الذي نلمس

أشاره في الكون هو «الله».)

وأنت ترى أن كليهما (والأول من أساطين الرياضيات في العالم والثاني فلكي ورياضي من القدر الأول) عجز عن تصور حالة الاحتمال الخاضعة لقانون الصدفة الشاملة والتي يتبع دستورها العالم، لا شيء إلا لتغلب فكرة السبب والنتيجة عليهما.

الواقع أن أينشتاين في مثاله انتهى إلى وجود شيء غامض وراء نظام الكتاب عبر عنه بعقل صاحبه - مؤلفه - والواقع أن هذا احتمال محض لأنه يصح أن يكون خاضعا لحالة أخرى ونتيجة لغير العقل، ومثلنا عن المطبعة وحرورها وإمكان خروج الكتب خضوعا لقانون الصدفة الشامل يوضح هذه الحالة. أما ما يقول السير جيمس جينز فرغم أنه أخطأ في اعتباره الرياضة طبيعة الأشياء لأن نجاح الوجهة الرياضية في ربط الحوادث وتفسير تصرفاتها لا يحمل على أن طبيعة الأشياء رياضية بل يدل على أن هنالك قاعدة معقولة تصل بينه وبين طبيعة الأشياء، فالأشياء هي الكائنات الواقعة والرياضيات ربط ما هو واقع في نظام ذهني على قاعدة العلاقة والوحدة، وبعبارة أخرى أن الرياضيات نظام ما هو ممكن والكون نظام ما هو واقع. والواقع يتضمنه الممكن، ولذلك فالواقع حالة خصوصية منه. ومن هنا يتضح أنه لا غرابة في انطباق الرياضيات على الكون الذي نألف بل كل الغرابة في عدم انطباقها لأن لكل كون رياضياته المخصوصة، فكون من الأكوان مضبوط





سرف ومن الصعب التعبير فى غير أسلوبها الرياضى، وليس كل إنسان رياضى عنده القدرة على السير فى البرهان الرياضى.

الثانى: إنها تعطى العالم مفهوما جديدا وتجعلنا ننظر له نظرة جديدة غير التى ألفناها. ومن هنا جاءت صعوبة تصور مفهوماتها لأن التفسير الحاد أساسى يتناول أسس التصور نفسه.

ولهذه الأسباب وحدها كانت الصعوبة قائمة أمام هذه النظرة الجديدة ومائعة الكثيرين الإيمان بها.

أما أنا شخصيا فلا أجد هذه الصعوبات إلا شكلية، والزمن وحده قادر على إزالتها، ومن هنا لأجد بدا من الثبات على عقيدتى العلمية والدعوة لنظريتى القائمة على قانون الصدفة الشامل الذى يعتبر فى الوقت نفسه أكبر خربة للذين يؤمنون بوجود الله.

بالرياضيات شرط ضرورى لكونه كونا. من هنا يتضح أن السير جينز انساق تحت فكرة السبب والنتيجة كما انساق اينشتين إلى التماس الناحية الرياضية فى العالم وهذا جعلهما يبحثان عن عقل رياضى وراء هذا العالم وهذا خطأ لأن العالم إن كان نظام ما هو واقع خاضعا لنظام ما هو ممكن فهو حالة احتمال من عدة حالات والذى يحدد احتماله قانون الصدفة الشامل لا السبب الأول الشامل.

## خاتمة

إن الصعوبة التى أرى الكثيرين يواجهونها بها حينما أدموهم للنظر للعالم مستقلا عن صلة السبب والنتيجة، وخاضعا لقانون الصدفة الشامل ترد إلى قسمين: الأول: لأن مفهوم هذا الكلام رياضى



# لماذا هو ملحد؟

محمد فريد وجدي

من نلحات الإسلام نفسه، ظهر به أبازنا الأولون أيام كان لهم السلطان على العالم كله. فقد كان يحق لهم المتباحثون في مجالس وأحد بين ملوكهم ومعتزلهم ومثقفهم ودهري الخ فيتجادلون أطراف المسائل المعضلة. فلم يزد الدين حيال هذه الحرية العقلية إلا هيبة في النفوس، وعظمة في القلوب، وكرامة في التاريخ. هذه مقدمة نسوقها بين يدي نقد نشرع فيه لرسمية لرامت إلينا بعنوان: (لماذا أنا ملحد) نشرها حضرة الدكتور إسماعيل أحمد أدهم في مجلة الإمام الصادرة في أغسطس سنة ١٩٣٧ ثم أفردها في كراسة تعميماً للدعوة. بدأ الدكتور رسالته بقول: إنه ابن ضابط تركي محافظ على دينه، وأمه

إن انتشار العلوم الطبيعية، وما تواضعت عليه الأمم المتقدمة من إطلاق حرية الكتابة والخطابة للمفكرين في كل مجال من مجالات النشاط العقلي، استعدت أن يتناول بعضهم البحث في العقائد، فنشأت معارك قلمية بين المثبتين والنافين تمحصت بسببها حقائق، وتبينت طرائق، وأمن من أمن عن بيئة، وألحد من ألحد على عهده.

ونحن الآن في مصر. وفي بحبوحة الحكم الدستوري، نسلك من عالم الكتاب والتفكير هذا المنهاج نفسه. فلا نصيق به ذرعا ماد منا نعتقد أننا على الحق المبين. وأن الدليل معنا في كل مجال نجول فيه. وإن هذا التسامح الذي يدعى أنه من ثمزات العصر الحاضر، هو في الحقيقة



وفي سنة ١٩٢٧ غادر مصر وشخص إلى تركيا والتحق بجامعة، فدرس الرياضيات، وأسس مع بعض أقرانه جماعة لنشر الإلحاد، فكانوا يصدرون نشرات في كل منها ٦٤ صفحة.

ثم التحق بجامعة موسكو وحصل منها علي شهادة الدكتوراة في الرياضيات ثم حصل على دكتوراة في العلوم والفلسفة. قال: وكانت نتيجة هذه الحياة أني خرجت من الأديان، وتخلّيت عن كل المعتقدات، وأمنت بالعلم وحده، وبالمنطق العلمي، وأشد ما كانت دهشتي وعجبي أني وجدت نفسي أسعد حالا، وأكثر اطمئنانا من حالتي حينما كنت أغالب نفسي للاحتفاظ بمعتقد ديني.

## الدخول إلى موضوع البحث:

قال الدكتور في رسالته:

«إن الأسباب التي دفعتني للتخلي عن الإيمان بالله كثيرة، منها ما هو علمي بحث، ومنها ما هو فلسفي صرف، ومنها ما هو بين بين، ومنها ما يرجع لبيئتي وظروفي، ومنها ما يرجع لأسباب سيكولوجية.

«وقبل أن أعرض للأسباب لأبد لي من استطراد لموضوع الحادي فأنا ملحد ونفسي ساكنة لهذا الإلحاد ومرتاحة إليه. فأنا لا أفترق من هذه الناحية عن المؤمن المتصوف في إيمانه، نعم لقد كان إلحادي بدءا ذي بدء مجرد فكرة تساورني، ومع الزمن خضعت لها مشاعري فاستولت عليها وانتهت من كونها فكرة إلى كونها عقيدة، ولي أن اتساءل: ما معنى

مسيحية هي بنت البروفسور وانتهوف المشهور، ولما كان أبوه لاشتهاله بالحروب لم يتفرغ لتربيته كلف زوج عمته أن يهيمن على تثقيفه، فقام بذلك على أسلوبه، حتى اضطره لحفظ القرآن.

قال الكاتب في هذا الموطن: «غير أني خرجت ساهطا على القرآن لأنه كلفني جهدا كبيرا كنت في حاجة إلى صرفه إلى ما هو أحب إلي نفسي منه وكان كل ذلك من أسباب التمهيد لثورة نفسية على الإسلام وتعاليمه. ولكني كنت أجد من المسيحية غير ذلك. فقد كانتا شقيقتائ- وقد نالتا قسطا كبيرا من التعليم في كلية الأمريكان بالاستانة- لاثقلان على بالتعليم الديني المسيحي، وكانت قد درجتا على اعتبار أن كل ما تحتويه التوراة والإنجيل ليس صحيحا،

وكانتا تسخران من المعجزات ويوم القيامة والسموات وكان لهذا كله أثر في نفسيتي».

وبين سنة ١٩١٩، ١٩٢٢ قرأ الدكتور كتاب دارون وخرج منه مؤمنا بالتطور، ونزح والده إلى الاسكندرية وأخذ يتولى ابنه بالعناية، ويفرض عليه الإسلام والصلاة، قال الدكتور: «إنني ثرت علي هذه الحالة وامتنعت عن الصلاة، وقلت له أني لست بمؤمن. أنباء داروني أو من بالنشوء والارتقاء فكان جوابه على ذلك أن أرسلني إلى القاهرة وألحقني فيها بمدرسة داخلية ليقطع على أسباب المطالعة». كل هذا ولم تتجاوز سنة الرابعة عشرة.



مدبر سواها، وهذا كما لا يخفى موقف سلبى واهن يحتاج الأخذ به للاعتماد على تحكمات افتراضية ليست من العلم فى شيء.

وأما الفلسفة وهى تناول الأمور بالنظر والتفكير، فهى كما تكون سبباً فى الإلحاد، تكون سبباً فى الإيمان، ناهيك أن أعلام الفلسفة أكثرهم مؤمنون.

أما ما هو بين بين فىظهر أنه يريد به الخلط بين العلم والفلسفة، كما يفعل أصحاب الفلسفة الطبيعية، وهى لاتصلح أن تكون مصدراً للإيمان إلحادى لأن العلم الذى يستندون إليه لايزال فى دور التكمّل، فقد كانوا يقولون بوجود جواهر فردة مادية، واليوم ثبت أن المادة تنتهى لقوة، وكانوا يدعون أن الصوامس هى أصدق المصادر للعلم، وقد ثبت أنها لاتكفى لبنائه على أساس متين، وقد كانوا يقولون بأن أساس الكائنات عناصر أربعة الماء والتراب والهواء والنار، ففوجئوا قبل نحو مائة وخمسين سنة بأن هذه الكائنات بسيطة ولكنها مركبة، وأن العناصر التى ألت إليها ربما كانت مركبة هى أيضاً من عناصر أبسط منها.

وكانوا لايتخيلون وجود أشعة غير ما تتأثر به العين، فإذا بهم حيال أشعة تخترق الأجسام الصلبة، وتعمل فى الأجسام عمل المواد الشديدة التأثير. حتى أن أشعة الراديو م قتلت مكتشفها الأستاذ (كورى) الفرنسى، وقتلت غيره من الباحثين فيها، وأحرقت وجوه وصدور عدد كبير منهم.

بقى ما عبر عنه الكاتب بأحوال

يجيبك لودفيج بخنر زعيم ملاحدة القرن التاسع عشر: (الإلحاد هو الجحود بالله وعسدم الإيمان بالخلود والإرادة الحرة)، والواقع أن هذا التعريف سلبى محض، ومن هنا لأجد بدا من رفضه، والتعريف الذى استصوبه وأراه يعبر عن عقيدتى كملحد هو: (الإلحاد هو الإيمان بأن سبب الكون يتضمنه الكون فى ذاته وأن ثمة لأشياء وراء هذا العالم) ومن مزايا هذا التعريف أن شقه الأول إيجابى محض بينما لو أخذت وجهته السلبية لقام دليلا على عدم وجود الله. وشقه الثانى سلبى يتضمن كل ما فى تعريف بخنر من معانٍ. انتهى.

نقول: إن قوله: أن الأسباب التى دفعته للتخلّى عن الإيمان منها ما هو علمى ومنها ما هو فلسفى، قول نراه وجيهاً. فقد اعترف العلماء أن العلم يمجز عن إقامة دليل على نفى الصانع. وليس من وظيفة العلم البحث فيما وراء المحسوسات، والحكم بوجود شيء أو نفيه مما وراءها إلا إذا كان له فى تلك المحسوسات أثر يستهدى به.

والمعركة القائمة بين العلماء المثبتين للصانع والنافين له، تنحصر فى أن الأولين يحتاجون بوجود هذا الإبداع التكوينى والاستدلال به على وجود القدرة المبدعة، وأن الآخرين يدعون بأن هذا الإبداع سببه وجود نواميس طبيعية منتظمة ملازمة للمادة تكفى لإيصال الكائنات فى آماط طويلة إلى هذه الدرجة العالية من الإبداع. دون الحاجة إلى عقل



هنا يتخيل من يبحث بحثا سطحيا في علل الوجود أن علة ذاتية فيه، ولكن العقول اجتازت هذه العقبة فرأت أن هذه العلة الجزئية لا يتأتى أن تكون معلولاتها منتظمة إلا إذا كانت متنزلة من علة رئيسية تصدر عن تدبير سابق للحوادث.

قال العلامة السير وليم كروكس وهو من أقطاب العلم العصري وقد تولى رئاسة المجمع العلمى البريطانى، قال فى خطبة له:

« الكون كله على ما ندركه نتيجة الحركات الذرية، وهذه الحركات تنطبق كل الانطباق على ناموس حفظ القوة، ولكن ما نسميه ناموسا طبيعيا هو فى الحقيقة مظهر من مظاهر الاتجاه الذى يعمل على موجه شكل من أشكال القوة. ونحن نستطيع أن نعلل الحركات الذرية كما نعلل حركات الأجرام الجسمية. ونستطيع أن نكتشف جميع النواميس الطبيعية للحركة، ولكننا مع ذلك لانكون أقرب ما كنا عليه إلى حل أهم مسألة وهى: أى نوع من أنواع الإرادة والفكر يمكن أن يوجد خلف هذه الحركات الذرية، مجبرا لهذه الحركات على اتباع طريق مرسوم لها من قبل؟ (تأمل). وما هى العلة العامة التى تؤثر من خلف هذه الظواهر (وفى الأصل من وراء مستار المســــــــــــــــرح) وأى ازدياد من الإرادة والفكر (تأمل) يقود الحركة الآلية الصرفة للذرات خارجا عن نواميسنا الطبيعية بحيث يحملها على تكوين هذا العالم المادى الذى نعيش فيه؟ »

« فاسمحوا لى أن أستنتج من هذا

البيئة والظروف وبأسباب بسيكولوجية ، وهذه فى نظرنا هى الأسباب الحقيقية فى تكوين فكرة الإلحاد عنده، فإنه ذكر فى تاريخ حياته أن أباه كان مسلما محافظا، وأن أخته كانتا تلقنانه الدين المسيحى، وفى الوقت نفسه كانتا تهزأن بخوارق الكتب المسيحية، وبخلود الروح فى الحياة الآخرة. وأن زوج عمته كان يرغمه على الصلاة وحفظ القرآن. فهذه كلها عوامل تقذف بنفسية الطفل من النشؤ وذالى مكان بعيد ولاعجب لنفس يحكم عليها أن تكون فى وسط هذا التناقض، ولا تشعربانقباض شديد يحملها على طلب المخرج منه، فلما أتته نظرية الإلحاد وجد فيها الراحة التامة لضميره، والثلج الكلى لصدوره، فأخذ بها وتحمس لها.

لقد عاب الدكتور على بوختر تعريفه للإلحاد، وجاءه بتعريف له أكمل منه، فقال: إن الإلحاد هو الإيمان بأن سبب الكون يتضمنه الكون فى ذاته وأن ليس شئ وراء هذا العالم.

وهذا تعريف معلول لا يصح فى عرف العلم ولا فى عرف أية فلسفة فى الأرض، وبخاصة لأهل هذا العصر، وإليك البيان: إن القول بأن سبب الكون يتضمنه الكون فى ذاته، لا يمكن أن يعدو كونه رأيا، ولما كان الدكتور يكلمنا وهو فى مجال العلم، فإننا نسأله كيف يمكن فى عرف العلم أن يولد الرأى إيمانا راسخا لا يقبل المناقشة؟

نعم إن المشاهد أن كل ظاهرة طبيعية، تحدثها علة طبيعية، ومن



الفهم أنه يستحيل علينا أن نتخيل مقدما الأسرار التي يحتويها الكون والعوامل الدائبة على العمل فيما حولنا. انتهى.

هذا رأى العلامة الكيماوى والرياضى الكبير ولیم کروكس، وهو من الرجال القلائل الذين تضطروهم تجاربهم أن يطلعوا على النواميس كل يوم. فـهم أقرب إليهما من عداهم ممن يكتبون ولا يعلمون. وقد رأيت أنه يأتى أن يسلم بكفاية النواميس لإيجاد الكون وحفظه على ما هو عليه، فأظهر الحيرة في فهم كنه تلك (الإرادة) وذلك (الفكر) الذى يعمل من ورائها.

وهو ليس يقول هذا القول متباعدة لوهم أو ورائة دينية عنده، ولكن تجاربه اضطرتة إليه، فقد نص على ذلك نصا في خطبة له فى المجمع العلمى البريطانى، جاء فى صفحة ٨ من مجموع خطبه:

« متى امتحنا من قرب بعض النتائج العادية للظواهر الطبيعية، نبدأ بإدراك إلى أى حد هذه النتائج أو النواميس كما نسميها، محصورة فى دائرة نواميس أخرى ليس لنا بها أقل علم؟ أما أنا فإن تركى لرأس مالي العلمى الوهمى قد بلغ حدا بعيدا. فقد تقبض عندي هذا النسيج العنكبوتى للعلم، كما عبر بذلك بعض المؤلفين. إلى حد أنه لم يبق منه إلا كرة صغيرة تكاد لاتدرك. »

إذا كان هذا حال أقطاب العلم من الحيرة إزاء علل حدوث الكائنات: فمن أية الأساقى يتنزل (الإيمان بالإلحاد) الذى يذكره الدكتور صاحب الرسالة على قلب باحث فيه؟ لانشك فى أنه يتسرب إليه

من ناحية السذاجة العلمية وقد نص على هذه الحقيقة الرياضى المشهور (هنرى بوانكاريه) الذى يعتقد فيه حضرة الكاتب الإمامة فى العلم، قال فى كتاب العلم والاقتراض صفحة ١:

« الحقيقة العلمية فى نظر المشاهد السطحى تعتبر خارجة عن متناول الشكوك وعنده أن المنطق العلمى غير قابل للنقض، وأن العلماء وأن أخطاءا أحيانا فلا يكون ذلك إلا لأنهم لم يراعوا قواعده. والحقائق الرياضية فى نظره تشتق من عدد قليل من القضايا الجلية الواضحة بسلسلة من الأدلة المنزهة عن الخطأ، وهى واجبة، فى رأيه، ليس علينا فقط ولكن على الطبيعة أيضا (تأمل).. »

ثم قال: « هذا هو أصل الثقة العلمية لناس كثيرين من أهل الدنيا، وللتلاميذ الذين يتلقون مبادئ علم الطبيعة وهى هوجهد فهمهم للدور الذى تؤديه التجربة الرياضيات، وهى أيضا غاية فهم كثير من العلماء الذين كانوا يحلمون منذ مائة سنة أن يبثوا العالم باستخدام أقل ما يمكن من المواد المستمدة من التجربة. »

ولكن لما تروى العلماء قليلا لاحظوا مكان الافتراضات من هذه العلوم ورأوا أن الرياضى نفسه لا يستطيع الاستغناء عنها، وأن التجربة لا تستغنى عنها كذلك، حينذاك سأل بعضهم بعضا هل كانت هذه المبانى العلمية على شىء من المتانة، وتحققوا أن نفخة واحدة تكفى لجعل عاليها سافلها، فمن الحد على هذا الوجه (تأمل) صار سطحيا أيضا. انتهى.

فمن أية السبل يأتى الإيمان برأى



الحديثة، إن هذا الفيلسوف كان من أكبر المؤمنين بالله وبالروح وخلودها من طريق التحليل العلمى والفلسفى، جاء عنه فى قاموس لاروس ما يأتى:

«شرح الفيلسوف كنت فى إصلاح مجموع المعارف الإنسانية، فبدأ عمله على أسلوب التشكيك، وبنى عليه الوصول إلى الحق اليقين بواسطة العقل العلمى، والناموس الأدبى، واستنتج من ذلك وجود الخالق وخلود الروح».

وهذا ما تعرفه الفلسفة عنه، فمن أين أتى حضرة الدكتور بأنه قال أنه لا دليل سواء أكان عقليا أم عمليا على وجود الله؟ لا أستطيع أن أقول أنه تقول عليه، ولكنى أقول اقتضيه اقتضايا من كلامه فاوهم غير ما يرمى إليه الفيلسوف من مراده.

ثم عقب الدكتور على ذلك بقوله:

«الواقع الذى المسبه أن فكرة الله أولية، وقد أصبحت من مستلزمات الجماعات منذ ألفى سنة، ومن هنا يمكننا بكل اطمئنان أن نقول أن مقام فكرة الله الفلسفية أو مكانها فى عالم الفكر الإنسانى لا يرجع لما فيها من عناصر القوة الإقناعية الفلسفية وإنما يعود لحالة يسميها علماء النفس التبرير RACINATION، ومن هنا فإنك لا تجد لكل الأدلة التى تقام لأجل إثبات وجود السبب الأول قيمة علمية أو عقلية، ونحن نعلم مع علماء الأديان والعقائد أن أصل فكرة الله تطورت عن حسابات بدائية، وأنها شقت طريقها لعالم الفكر من حالات وهم وخوف وجهل بأسباب الأشياء الطبيعية، ومعرفتنا بأصل فكرة

من الآراء الإلهادية لباحت فى الطبيعة، فتعريف الدكتور كاتب المقالة بأن الإيمان بوجود سبب الكون فى الكون ذاته، وأن ليس ثمة شيء وراء هذا العالم، تعريف معيب من الناحية العلمية الحضة، وأدخل منه فى العيب قوله «لأننا لا افترق من هذه الناحية (يريد ناحية الإلحاد) عن المؤمن المتصوف فى إيمانه»، فهذا تعبير بعيد كل البعد عن التحوط العلمى، فإن العالم يجب أن لا يكون واقفا هذا الموقف حيال مدركات يقول عنها مثل (هنرى برانكارى) أن نفخة واحدة تكفى لجعل عاليها سافلها وتاريخ العلم يبرر هذا التحفظ.

## هل كان الفيلسوف كنت(ملحدا؟

نقل الدكتور كاتب الرسالة عن الفيلسوف الألمانى «كنت» قوله: «أنه لا دليل عقلى أو علمى على وجود الله، وأنه ليس هنالك من دليل عقلى أو علمى على عدم وجود الله». ثم قال الدكتور عقب ذلك:

«وهذا القول الصادر عن أعظم فلاسفة العصور الحديثة وواضع الفلسفة الانتقادية، يتابعه فيه جبهة الفلاسفة. وقول (عمانويل كنت) لا يخرج عن نفس ما قاله لوقريتيوس الشاعر اللاتينى منذ ألفى سنة».

وأنا أقول: لأظن أن الدكتور صاحب الرسالة يجهل تاريخ الفيلسوف الذى يصفه بأنه أعظم فلاسفة العصور



بأنها مجردة من عناصر القوة  
الإقناعية، فأي عقيدة بعد ذلك  
يتصور أن تكون حاصلة على تلك  
القوة؟.

إن العقيدة باله تقوم على أقوى  
البدايات العقلية، وأعظمها سلطانا على  
النفوس البشرية، يزيدها الشعور  
الوجداني الذي لا سبيل إلى عدم الاعتداد  
به.. ذلك أن كل إنسان سأل نفسه  
بالفطرة: ماذا أنا، وأى شيء أوجدنى  
وأوجد هذا العالم؟ وكل إنسان وجد  
الجواب العقلى والوجداني عقِب هذا  
السؤال كما يأتى: لابد أن يكون قد  
أوجدنى موجد قادر وهو نفسه الذى أوجد  
هذا العالم أيضا.

هذه كانت البداية العقلية  
والوجدانية التى لا تتعارض، ولكن  
الفلسفة منذ نحو ألفين وخمسمائة سنة  
هى التى حاولت أن تتشكك فى هذه  
البداية فحاولت تعليل وجود الخليفة  
بذاتها بغير حاجة لوجود أزلى حكيم.  
ورغما عما بذلته تلك الفلسفة المادية  
منذ تلك القرون من الجهود الشاقة فإنها  
لم تتوصل أن تفتن إلا عسوا لا قليلة،  
وبقيت جماهير الخليفة تحت سلطان تلك  
العقيدة بل بقيت عقول تعتبر من أرقى  
طراز تحت ذلك السلطان نفسه.

فهل يعقل أن وضعت الفلسفة:  
فيثاغورس وسقراط وأفلاطون، وأرسطو  
وكل من جاء بعدهم إلى العصور الحديثة  
من صاغة الأصول الأولية، أمثال بيكون  
واضع الدستور العلمى، وديكارت مصلح  
الفلسفة، وعمانويل كنت منقح العلوم  
الإنسانية، وروسو وفولتير إمامى النقد

الله تذهب بالقدسية التى نخلعها عليها،  
انتهى.

ونحن نقول: أن هذا الكلام ليس عليه  
أقل عيقة من اللهجة العلمية كأن كاتبه  
لم يقرأ تاريخ العالم ولا تاريخ العلم، فإن  
قوله أن العقيدة باله أصبحت من  
مستلزمات الجماعات منذ ألفى سنة،  
خطأ عظيم، فإن هذه العقيدة صحبت  
الإنسان منذ نشوئه، حتى قال المنقبون  
فى الحفريات أنهم لم يشاهدوا آثارا  
تحت الأرض لجماعة من الجماعات  
المتغلغلة فى القدم تدل على أنها كانت  
لاثنين لدين ما. ولكن الأمر على العكس،  
فإن كل الآثار التى عثروا عليها تدل على  
وجود العقيدة لدى تلك الجماعات.

فما معنى قول الكاتب بعد هذا  
التقرير العلمى أن العقيدة باله لم  
تصبح من مستلزمات الجماعات إلا منذ  
ألفى سنة؟ إن الأحجار المنقوشة فى  
الهند والصين ومصر وغيرها تدل على  
أن تلك الأمم قبل ستة آلاف سنة كانت  
متدينة على أشد ما يمكن أن يكون، وكان  
للدين السلطان المطلق عليها حتى كان  
الحكم فيها قبل نشوء الملكية للكهنة  
والرهبان.

وأما قوله: إن مقام فكرة الله  
الفلسفية أو مكانها من عالم الفكر  
لا يرجع لما فيها من عناصر القوة  
الإقناعية، وإنما يعود لحالة يسميها علماء  
النفوس التبرير.

فنرد عليه بأنه إذا كانت العقيدة  
الإلهية تسلطت على عقول الناس من  
أقدم العصور، حتى عقول العلماء  
وكبار المفكرين، يمكن أن توصف



الفلسفى بوبرغسون زميم الفلسفة  
الوجدانية فى العصر الحاضر، هل يعقل  
أن هذه العقول الجبارة كلها لم تدرك أن  
فكرة الله وهمية بحتة، وأنها مجردة من  
عناصر القوة؟

قال حضرة الدكتور فى تلك الفقرة:  
أن كل الأدلة التى تقام لأجل إثباتات  
السبب الأول ليس لها قيمة علمية أو  
عقلية.

نقول: كيف يمكن أن يروج مثل  
هذا القول فى العقول، والبحث عن  
السبب الأول أمر لا بد منه، وإثبات  
وجوده لا معدى عنه فى عصر من  
العصور، وإن كان بعضهم يعتقد بأن  
هذا السبب قادر حكيم، وبعضهم  
يراه وجودا ماديا محضاً، فإن كان  
مراده أن يقول أن إثبات أن ذلك  
السبب قادر حكيم ليس له قيمة  
علمية أو عقلية، فذلك حكمه  
الشخصى، ولكن جميع من ذكرناهم  
من وضعة الفلسفة ومصلحيها قد  
رأوا لها أمظم قيمة علمية وعقلية،  
واثبتوها فى مؤلفاتهم الفالدة،  
والعقول بطبيعة الحال تنساق وراء  
كبار الاعلام فى هذا الشأن، وهو  
نفسه لا يستطيع أن يفهم بغير هذا  
الوصف، فقد ذكر واحدا منهم وهو  
(همانويل كنت) فوصفه بأنه أعظم  
فلاسفة العصور الحديثة، وواضح  
الفلسفة الانتقادية، وقد أثبتنا لك  
بعض تاريخى أنه توصل على أسلوبه  
النقدى إلى إثبات الله وخلود  
النفس، وله فى ذلك كلام ممتع، وقس  
عليه سواه ممن ذكرناهم هنا.

وقال الدكتور فى تلك الفقرة أيضاً:  
أن أصل فكرة الله تطورت عن حالات  
بدائية، وأن الذى ولدها للإنسان الخوف  
والجهل بأسباب الأشياء الطبيعية وأن  
معرفتنا بأصل فكرة الله تذهب  
بالقدسية التى كنا نخلعها عليها.

نقول: إما أن هذه الفكرة قد تطورت  
فهذا لا يستدعى العجب، فإن الجاهل يخلع  
على تصورات خلة من أهوامه وأهوائه،  
وكلما ازداد علماً أزال طائفة من تلك  
الأوهام والأهواء حتى ينتهى إلى إلزالتها  
كلها وتبقى العقيدة خالصة من كل  
شائبة.

فأى بأس فى هذا على قدسية هذه  
العقيدة؟ ليس هذا حال الإنسان من  
جهة العلم والحكمة والحق والعدل  
والشرف والكرامة الخ... ما يضحى  
الإنسان حياته فى سبيله؟ فهل يسقط  
من قدسية العلم والحكمة أنهما تطورا  
فى عقل الإنسانية من حالات بدائية؟  
وهل لهذا السبب يجب علينا أن ننكر  
وجود العلم والحكمة وكل هذه الحالات  
الكريمة؟

وهل أعلام العلم والفلسفة ممن  
ذكرناهم، ويطول ذكر غيرهم، لم يدركوا  
أن تطور فكرة الله تذهب بقدسيته كما  
أدركها الدكتور كاتب الرسالة، فلم  
يحتقروا هذه الفكرة لهذا السبب وكلهم  
أفاض فى ذكر الأطوار التى دخلت فيها  
على مدى العصور والأجيال؟

هل السبب الأول للكائنات هو  
الخط والاتفاق؟

قال الدكتور كاتب الرسالة: «إن  
العالم الخارجى -عالم الحادثات- يخضع



لقوانين الاحتمال PROBABILITY، فالسنة الطبيعية لا تخرج من كونها إشمال القيمة التقديرية التي يخلص بها الباحث من حادثة على ما يماثلها من الحوادث، والسببية العلية لا تخرج في صميمها عن أنها وصف لمجرى سلوك الحوادث.

ثم ذكر أنه عمل مذكرة بهذا الموضوع لعهد الطبيعيات الألماني عن المادة وبناءها الكهربائي وقال: «وفي هذه المذكرة أثبت أن الاحتمال هو قرارة النظر العلمي للذرة، فإذا كان كل ما في العالم يخضع لقانون الاحتمال فإنني أمضى بهذا الرأي إلى نهايته، وأقرر أن العالم يخضع لقانون الصدفة».

ثم قال: «ولكن ما معنى الصدفة والتصادف؟

» يقول هنري بوانكاريه في أول الباب الرابع من كتابه Science et méthode في صدد كلامه عن الصدفة والتصادف: «أن الصدفة تخفى جهلنا بالأسباب والركون للمصادفة اعتراف بالقصور عن تعرف هذه الأسباب.

» والواقع أن كل العلماء يتفقون مع بوانكاريه في اعتقاده، ثم قال «غير أنني من وجهة رياضية أجد للصدفة معنى غير هذا، معنى دقيقاً بث للمرة الأولى في تاريخ الفكر الانساني في كتابي Mathematik und Physik ج ٢ فصل ٧.

ثم مثل لنظريته بمثال فقال:

«لنفرض أن أمامنا زهر النرد ونحن جلوس حول مائدة، ومعلوم أن لكل زهر ستة أوجه، ثم قال: «وبما أن كل واحد من هذه الأوجه محتمل مجيئه إذا رمينا

زهر النرد، فإن مبلغ الاحتمال لهذه الأوجه يحدد معنى الصدفة التي نبحثها.

ثم قال: «فمثلاً لو فرضنا أن الدش أتى مرة واحدة من ٣٦ مرة؛ أعنى بسنبة ١: ٣٦ مرة ففي الواقع نحن نكون قد كشفنا عن صلة امكان بين زهر النرد ومجئ الدش، وهذا قانون لا يختلف عن القوانين الطبيعية في شيء.

» إذا يمكننا أن نقول أن الصدفة التي تخضع للعالم لقانون مددها الاعظم تعطى حالات امكان، ولما كان العالم لا يخرج من مجموعة من الحوادث ينتظم بعضها مع بعض في وحدات وتتداخل وتتناسق ثم تنحل وتتباع لتعود من جديد لتنظم.. وهكذا خاضعة في حركتها هذه لحالات الامكان الذي يحددها قانون العدد الاعظم الصدفي، ومثل العالم في ذلك مثل مطبعة فيها من كل نوع من حروف الابجدية مليون حرف، وقد أخذت هذه الحركة والاضطدام، فتجتمع وتنظم ثم تتباعد وتنحل هكذا في دورة لا نهائية، فلا شك انه في دورة من هذه الدورات اللانهائية لابد أن يخرج كتاب (أصل الانواع)، وكذا (القرآن) مجموعاً منضداً مصححاً من نفسه، ويمكننا إذن أن نتصور أن جميع المؤلفات التي وضعت ستأخذ دورها في الظهور خاضعة لحالات احتمال وامكان في اللانهاية، فإذا اعتبرنا (ج) رمزا لحالة احتمال و(ص) رمزا للانهاية، كانت المعادلة الدالة على هذه الحالات:

ح:ص

» وعالمنا لا يخرج عن كونه كتاباً من



هذه الكتب ، له وحدته ونظامه وتنظيمه  
، الا انه تابع لقانون الصدفة الشاملة  
«انتهى.

ونحن نقول : اذا كان القارئ سواء  
اكان باحثا طبيعيا ام عالما رياضيا قد  
أنس في كلام الدكتور كاتب الرسالة  
غرابية وخروجا عن المألوف ، ومنافاة لكل  
مبانقل عن اقطاب العلوم ، وأركان  
الرياضيات ، فان الدكتور نفسه يعترف  
بذلك ، فهو يقول ان نظريته هذه مبتكرة  
ظهرت في عالم التفكير العلمى لأول  
مرة ، فقد قال : «انى من وجهة رياضية  
اجد للصدفة معنى غير هذا ، معنى دقيقا  
بث للمرة الاولى في تاريخ الفكر  
الانسانى في كتابى Mathematik und  
Physik ج ٢ فصل ٧».

قال ذلك عقب ايراده قول العلامة  
الكبير (هنرى بونكاريه) الفرنسى وهو  
قوله : «ان الصدفة تخفى جهلنا  
بالاسباب ، والركون للمصادفة اعتراف  
بالقصور عن تعرف هذه الاسباب».

وعقب على كلمة الاستاذ بوانكاريه  
بقوله : «والواقع ان كل العلماء يتفقون  
مع بوانكاريه في اعتقاده»

وهذا اعتراف من الدكتور بأن كل  
العلماء متفقون على ان لا خبط ولا اتفاق  
في حوادث الكون ، ولكن الدكتور وحده  
قد ادرك انهم كلهم واهمون ، وأن الخبط  
او كما يسميه (الصدفة) هي الناموس  
الاعظم الذى أوجد الكون ، وهى التى  
تسود جميع انقلاباته الى اليوم.

ولما كان الدكتور يعتبر نفسه صاحب  
مذهب جديد فى العلم ، فهو لا يخشى ان  
يعرض للقراء آراء كبار الرياضيين

المناقضين له ، فنقل عن العلامة العبقري  
اينشتين اكبر اعلام الرياضيات فى هذا  
العصر قوله :

« مثلنا اراء العالم مثل رجل اتى  
بكتاب قيم لا يعرف عنه شيئا ، فلما اخذ  
فى مطالعته وتدرج من ذلك لدرسه ،  
وبان له مافيه من اوجه التناسق  
الفكرى ، شعر بأن وراء كلمات الكتاب  
شيئا غامضا لا يصل لكتفه ، هذا الشئ  
الغامض الذى عجز عن الوصول اليه هو  
مقل مؤلفه ، فاذا ما ترقى به التفكير ،  
مرف ان هذه الاثار نتيجة لعقل انسان  
عبقري ابدعه ، كذلك نحن اراء العالم ،  
فنحن نشعر بان وراء نظامه شيئا  
غامضا لا تصل الى ادراكه عقولنا ، هذا  
الشئ هو الله ».

ونقل ايضا عن العلامة الجليل السير  
(جيمس جينز) الفلكى الانجليزى قوله :  
« ان صيغة المعادلة التى توحد الكون  
هى الحد الذى تشترك فيه كل الموجودات  
، ولما كانت الرياضيات منسجمة مع  
طبيعة لبابه ، ولما كانت الرياضيات  
تفسر تصرفات الحوادث التى تقع فى  
الكون ، وتربطها فى وحدة عقلية ، فهذا  
التفسير والربط لا يحمل الا على ان  
طبيعة الاشياء رياضية ، ومن اجل هذا لا  
مندوحة لنا ان نبحث عن عقل رياضى  
يتقن لغة الرياضة يرجع له هذا الكون ،  
هذا العقل الرياضى الذى نلمس اثره فى  
الكون هو الله ».

نقل الدكتور هذين القولين وعقب  
عليهما بقوله : « وأنت ترى ان كليهما  
(والاول من اساطير الرياضيات فى  
العالم ، والثانى فلكى ورياضى من القدر



الأول) عجز عن تصور حالة الاحتمال الخاضعة لقانون الصدفة الشاملة والتي يتبع دستورها العالم ، لا شئ الا لتغلب فكرة السبب والنتيجة عليهما).

وقد سبق له ان نقل رأى الرياضى الفرنسى الكبير (هنرى بونكارى) فى نكران الخبط والاتفاق (أى الصدفة).

وعقب عليه بقوله: الواقع ان كل العلماء يتفقون مع بونكارى فى اعتقاده ، غير انى من وجهة رياضية اجد للصدفة معنى غير هذا ، معنى دقيقا يثبت للمرة الاولى فى تاريخ الفكر الانسانى.

فاذا كان الامر كما ذكر فيكون من العبث المحض ان ننقل اليه اراء رياضى العالم كله فى انكار وجود الخبط فى الطبيعة ، وفى انها قائمة على نظام حكيم ، فلا بد لنا من اسلوب آخر فى دحض اقواله.

ان كاتب الرسالة لم يكتف بتخطئة اقطاب الرياضيين الذين ذكرهم فى فهم نظام التكوين العالمى ، ولكنه يتبرع فيشرح وجه خطئهم ، فقد قال:

«الواقع ان اينشتين فى مثاله انتهى الى وجود شئ غامض وراء نظام الكتاب عبر عنه بعقل صاحبه - مؤلفه - والواقع ان هذا احتمال محض ، لأنه يصح أن يكون خاضعا لحالة اخرى ، ونتيجة لغير العقل (كذا) ، ومثلنا من المطبعة وحروفها ، وامكان خروج الكتب خضوعا لقانون الصدفة الشامل يوضح هذه الحالة (كذا) أما ما يقوله السير جيمس جيتز ، فرغم أنه أخطأ فى اعتباره الرياضة طبيعة الاشياء ، لان نجاح الوجهة الرياضية فى ربط الحوادث وتفسير

تصرفاتها لا يحمل على ان طبيعة الاشياء رياضية بل يدل على ان هناك قاعدة معقولة تصل بينه وبين طبيعة الاشياء هى الكائن الواقع والرياضيات ربط ما هو واقع فى نظام ذهنى على قاعدة العلاقة والوحدة ، وبعبارة أخرى إن الرياضيات نظام ما هو ممكن والكون نظام ما هو واقع ، والواقع يتضمنه الممكن ، ولذلك فالواقع حالة خصوصية منه ، ومن هنا يتضح انه لا غرابة فى عدم انطباقها ، لأن لكل كون رياضياته الخاصة ، فكون من الاكوان مربوطا بالرياضيات شرط ضرورى لكونه كوناً من هنا يتضح ان السير جيتز انساق تحت فكرة السبب والنتيجة كما انساق اينشتين الى التماس الناحية الرياضية فى العالم ، وهذا جعلهما يبحثان عن عقل رياضى وراء هذا العالم وهذا خطأ ، لأن العالم ان كان نظام ما هو واقع خاضعا لنظام ما هو ممكن ، فهو حالة احتمال من عدة حالات ، والذي يحدد احتماله قانون الصدفة الشامل لا السبب الأول الشامل «انتهى.

يريد كاتب الرسالة معاذرا ان يقول ان المثال الذى حربه بالمطبعة ذات المليون حرف ، وامكان خروج الكتب منها خضوعا لقانون الصدفة الشامل بدون الحاجة لعقل ، يكفى لبيان ما يشكل على العلماء فى هذا المجال.

فقولهم ان الكون قائم على نظام رياضى شامل لانسجامه مع العلم الرياضى الانسانى ، خطأ محض ، فان ترابط حصاد الكون ، وتصرفاتها على قانون رياضى لا



شدة تهيامه بأبطال العقيدة بالخالق ،  
ولكن تهيام الانسان بنفى اصل من  
الاصول ، لا يجوز ان يدفع به الى  
متأهات يتجرد فيها كل من قوانين  
المنطق ، جبريا وراء هوى من الاهواء  
النفسانية .

نعم ان العالم مع اشتغاله بالواقع  
المحسوس ويسمح له ان يخترق بخياله  
ما وراءه ليصل الى السبب الأول الذى لا  
تناله المشاهدة ولا تبلغه التجربة ولكنه  
لا يسمح لنفسه ان يفعل ذلك الا مستهديا  
بما بين يديه من الاصول ومحسوطا بما  
يمكنه ان يحصل عليه من المرجحات .

فاذا كان العالم يرمى ببصره الى  
ابعد ما تصل اليه قوى التلسكوب فلا  
يصادف غير نظام قائم على ادق اصول  
العلم الرياضى ، فلا حق له ان يستنتج  
منه ان العوامل التى صدر عنها الكون لا  
يسودها غير الخيط المحض ، لان سيادة  
النظام الرياضى الالى فى كل مكان لا  
يسمح له بذلك ، ولكن يوجب عليه هذه ،  
وهو ان الكون يجرى على نظام محكم  
تسوده عوامل محكمة النظام الى اقصى  
ما يتخيله التصور .

وجميع ملاحدة العالم قديما  
وحديثا بنوا الصادهم لا على ان  
العامل الرئيسى هو الخيط ، لانهم لم  
يروه ، ولكن على انه وليد نظام الى  
محض لا يصدر عنه الا ما هو الى  
منتظم كل الانتظام ، فقد قال بوخز  
امام الملحدين : « ما دمنا لا نرى فى  
كل مكان غير نوا ميس منتظمة  
تصدر عنها كائنات منتظمة ، فلا  
داعى يدعونا الى افتراض وجود

يحمل على ان طبيعة الاشياء  
رياضية كما يقول : لانه بعد ان  
يتوصل قانون (الصدفة) الشامل ، فى  
رايه ، الى انشاء كون من الاكوان  
يكون خبطه بالقوانين الرياضية  
شرط ضرورى لكونه كوننا ومن هنا  
اخطا ، كما يدعى ، اقطاب الرياضيين  
فى اعتبار ان الطبيعة تجرى على  
نظام رياضى دقيق ، والحقيقة انها  
تجرى على نظام الخبط ، ومن هذا  
الخطب تتولد الاكوان ذات النظم  
الرياضية الدقيقة .

هذا مذهب غاية فى الغرابة ، فلا  
عجب ان ينفرذ بالقول به واحد فى الخلق  
ولكن هذا لا يكفينا مؤنة مناقشته  
الحساب ، حتى لا يخيّل اليه ان العقول  
تعجز عن بيان خطئه فيه .

## مناقشة هذه النظرية الاحادية الحساب :

ليس من الحكمة ان نعتبم بدنى  
مناقشة صاحب هذه الرسالة على ايراد  
آراء علماء الكون سواء اكانوا رياضيين  
أم طبيعيين أم فلكيين ، لانه يعترف بان  
اجماعهم انهم قد على ان للكون نظاما  
ازليا ، وانه جاء على وتيرة رياضية فى  
جميع ادواره ، وانه منزّه عن الخبط  
والاضطراب فى جميع مكوناته ، ولكن  
الذى يجدى فى هذه القضية هو مناقشته  
الحساب فى مفهوم نظريته ، وفى  
الاصول التى اقامها عليها ان كان لها  
اصول : فنقول :

أولا : ان ما يقرره الدكتور من عالم  
الخيال المحض لا من عالم العلم حمله عليه



وهو يعترف بذلك، يصح ان يكون من اقوى اسباب الارتياح فيه ، بل القذف به الى عالم المهملات؟

يقول انه ارسل مذكرة علمية براهيه هذا لمعهد الطبيعيات الالماني فى سنة ١٩٣٤ ، ولا عبرة بإرسالها فقد مضى عليها ثلاث سنين ولم يثقل عنها تأييدا الى اليوم ، ومعنى ذلك انهم اهلوا امرها ومدوها من الخيالات والا فقد كانوا يملأون الصحف باشاعتها والمناقشة فيها كلل الاراء الجديدة التى يتخيل من ورائها زيادة لمادة العلوم.

ثانيا: هل تصح تسمية الخطب بالقانون؟

يعبر الدكتور عن رايه فى الخطب بقوله: (قانون الصدفة الشامل) فهل تسلم له هذه التسمية؟ المعروف ان الخطب، وهو يسميه الصدفة، هو اللانظام المحض ، والفوضى المجردة من كل قانون وضبط ، فهو يتخيل ان القوى العالمية كانت على حالة تخبط هائل ، فصدر عنها على مقتضى قوانين الاحتمال ، كون منتظم بديع الصنع هو ما نحن فيه ، ما عليه العلم الى ابعد ما يصل اليه التلسكوب فهل يحق له وقد اعتبر القوى العالمية فى حالة فوضى وتخبط ان يتخيل وجود قانون يسيطر عليها؟ وهل هذا القانون من الكون ام خارج عنه؟

ان الكاتب قد اكثر من ذكر قوانين الاحتمال ، ولكنها عندنا لم تسم بالقوانين الا لأنها تطبق على موجودات منتظمة ، وقد اكتشفها الفلكي لايلاس للترجيح لا للجزم ،

سبب عاقل اوجده ، وغفل عن ان هذه النواميس مظاهر لسبب عاقل اوجدها ، ولكن بوختر لا يستطيع ان يقول كما يقول الدكتور صاحب الرسالة: انه ما دمنا لا نرى الانواميس منتظمة فلا مانع يمنع ان تكون هذه النواميس حالة لكون منتظم اوجده سبب اول هو ناموس الخطب المحض.

وما الذى يحمله على التجرد على هذا الافتراض ، ولم ير فى الوجود كله ركنا منعزلا يعمل فى ناموس الخطب ، وتنتج منه كائنات منتظمة ، تخرج بحكم نظامها من سيادته عليها وتصبح مستقلة عنه ، توهم انها صادرة من اصول رياضية دقيقة ، ونظام الى محكم؟

ان كل ما وصل اليه خيال المتخيلين فى أمر الخطب من الملاحظة ، انهم قالوا ان الكون محكوم من ازل الازال بقوانين محكمة الوضع ، وهى دائبة على العمل بغير قصد ، فتارة ينتج عنها كائنات منتظمة وأخرى شاذة ولكنها لقيامها على النظام لا تزال بهذه الشوائب حتى تبسدها او تحيلها الى النظام المحكم ، ولذلك ترى كل كائنات الوجود محكمة الصنع.

اذا تقرر هذا فعلى أى أساس استند الدكتور فى تخيل ان السبب الاول للوجود هو الخطب المحض ، وليس فى الوجود ما يمكن من الاستدلال به عليه؟ وكيف يأمل ان يثبت دعوى خيالية محضة لا تستند على أى أصل من اصول العلم ، بل على أى خيال من خيالات اصحاب الفلسفات الاحادية؟

أليس انفراده بالقول الذى اورده ،



العالم.

فإذا أخذ أخذ بنظريته وجب عليه ان يعتقد ان العالم محدث غير قديم خلافا لرأى جميع الملحدين، وأن العالم لم يكن فيه غير قوى لا ضابط لها ولا منظم من اي نوع كان ، حتى ولا من نوع النواميس الازلية الابدية التى يتخيلها الملحدون. فان قال بوجود نواميس فى ذلك العهد لم يصدق على العالم انه كان عالم خبط واتفاق.

فمثل هذا المحيط اللانهائى من القوى الشائرة المتخبطة المنحلة النظام لا يعقل ان يتولد فيه نظام على وجه الاطلاق ، وقد لاحظ اقطاب الملحدين هذا الامر فقررروا ان القوى العالمية مقودة بنواميس ازلية غاية فى الاحكام ملازمة لها ، وليست فوضى ولا متخبطة ، افترضوا هذا خشية ان يعترض عليهم بمثل ما تعترض به على كاتب الرسالة اليوم ، من ان الخبط لا يعقل ان يولد نظاما ما ، فتبطل حجتهم ، ويزدري الناس مذهبهم.

ولكن كاتب تلك الرسالة يقول: بلى. ان قوانين الاحتمال تسمح ان نتصور صدوراً للكون المنتظم ، المقود بنواميس حكيمة، من صميم هذه القوى العالمية المتخبطة.

يقول هذا ويغفل ان فى قوله قوانين الاحتمال تناقضاً لا يسيغه عقل عاقل فى الارض ، فان افتراضه سيادة الخبط والاتفاق فى العالم تنفى وجود اى ضرب من ضروب القوانين فيه.

انه قال كما نقلناه عنه: «ان العالم الخارجى - عالم الحادثات - يخضع

ورتبها على حوادث جارية على النظم الطبيعية المقررة لا على حوادث خيالية لا وجود لها فكيف يطبق حساب الاحتمال العلمى على عالم الخبط المحض الذى لا اثر للنظام فيه ، ولا قيام لكائن منتظم معه ؟ وإذا كان الوصف المميز للخطب هو خلوه من كل قانون ، فكيف يلحق به نظام رياضى محض كحساب الاحتمال القائم على قوانين ثابتة ، ونظم مستقرة من العالم المحسوس الذى يعترف الكاتب بأنه قائم على اصول رياضية؟

يضرب الكاتب لمراه مثلاً بوجود زهر الطاولة ، ويقرر ان الدش لا يد من مجيئه مرة كل ستة وثلاثين رمية للزهر، ويغفل عن ان وجوه الزهر قائمة على شكل هندسى واعدادها معينة مكتوبة، وهى يجمعتها موجودة فى عالم الى يسوده النظام فى كل ذرة من ذراته ، فبملا بدع ان تسرى عليه قوانين الاحتمال ، ولكن عالم الخبط الذى لا اثر للعدد فيه ، ولا صورة معينة لشيء من اشياؤه ، ولا وجود القوانين فيه ، كيف يطبق عليه عمل رياضى قائم على اصول مقررة فى عالم تسوده القوانين وتحفظه من أى نوع من انواع الخبط ؟

ثالثاً: هل يعقل صدور النظام فى الخبط العام بدون سبب خارجى ؟

ان ما يذكره كاتب الرسالة الالحادية من تعليل وجود الكون من طريق الخبط والاتفاق يجب ان يسبقه تصور لذلك



أو أكوانا كثيرة ، تركتها تلك القوى أن تفعل ما تشاء .

ولكن هذا الخيال يؤدي صاحبه أن يعتقد بأن القوى في عالم الخبط العام مجردة من الحركة والتأثير فيما حولها . وإذا كانت كذلك فكيف يتصور أن تسود عليها قوانين الاحتمال ؟

لقد شبه الكاتب عمل قوانين الاحتمال بحركة زهر النرد ، ولكن غاب عنه أن زهر النرد إذا لم يتحرك فلا يعقل أن يأتى الدش منه فى كل ٣٦ رمية مرة واحدة ، بل يبقى على ما هو عليه إلى الأبد .

وعليه فلا يعقل أن تكون القوى كانت ساكنة ، فلا بد أنها كانت فى حالة لا ضابط لها ، ثم يصبح لها ضوابط متى ألت الى كائنات بواسطة قوانين الاحتمال . وإذا كانت كذلك فكيف لا تعدو القوى المختبطة العامة على أى جزء منها ، فترفع عنه تأثير قوانين الاحتمال ؟ أى مانع يمنعها من ذلك وهى محيطة بها من كل مكان .

وكيف يعقل حدوث نوااميس رياضية محكمة ، لكون تولد من قوى مجردة من كل ناموس ، ومن أى ضابط كان ؟ يقول كاتب الرسالة : لا غرابة فى ذلك فما دام قد وجد كون فان ضبطه بالرياضيات شرط ضرورى لقيامه على حالة كون قائم بنفسه .

نقول فى هذا القول تحكم يتنزه عن مثله اهل العلم ، فإذا سلمنا جدلا بأن قوانين الاحتمال اوجدت مجموعة شمسية فما الذى يوجب عليها أن تجعلها على نظام رياضى دقيق ، وأن تحليلها

لقوانين الاحتمال « فهل غاب عنه أن ما يصدق على عالم الحوادث الطبيعية المقودة فى كل ذرة من ذراتها بنوااميس محكمة ، لا يعقل أن يصدق على عالم خبط واتفاق ليس فيه حوادث مترابطة ولا قوانين تسود عليها ؟

وإذا استساغ أن يعتقد أن ذلك العالم المختبط توجد فيه قوانين الاحتمال فما الذى يمنعه أن يعتقد بوجود كل ضروب النوااميس فيه ؟

فلو سلمنا له جدلا أن قوانين الاحتمال حاولت مرة أن توحد كائنا منتظما ، فهل نستطيع أن نعقل أن القوى العنالية الثائرة من حوله تدعه يتكون فى هدوء وسكون ، ولا تعدو عليه فتفسده قبل أن يتم تكونه ؟ ما الذى يمنعها من العدوان عليه ، بل ما الذى يمنع قوانين الاحتمال من توليد كائن آخر منتظم بجواره يناقضه ويحرمه أن يتطور إلى أن يبلغ حد الكمال ؟ .

إذا لم يستطع أحد أن يسيغ تصور هذا ، فهل يسيغ أن تترك القوى الثائرة المختبطة ، حرية العمل لقوانين الاحتمال ، حتى تولد ملايين من مجموعات شمسية تملأ فضاء لاحد له تسودها قوانين عامة لا يختل لها نظام فى عدد لا يحصى من ملايين السنين ، ولا تعدو عليها فتجعلها حطاما متناثرا فى الهواء ؟

هنا يحتاج الأخذ بنظرية الخبط العام أن يتخيل أن القوى العنالية كانت فى حالة سكون تام لا فى حالة ثوران ، فإذا تفضلت قوانين الاحتمال أن توجد كونا



الحكمة من الايرادات، فقد قيل لهم ان ما تقررونه من وجود تلك النواميس الرياضية المحكمة ملازمة للهيولى الاولى، هو الحكمة مظهر الالهية والا فكيف يعقل وجود قوى منتظمة، تؤدى الى كائنات غاية فى الابداع دون ان يكون وراءها عقل اوجدها؟

اراد صاحبنا ان يتقى هذه الايرادات فقفز قفزة خيالية باحتة يرد عليها من الاعتراضات أكثر مما يرد على تلك، ويكون موقف المناذب لها اشد حصانة ومناعة من موقفه حيال جميع النظريات الاحادية مجتمعة.

## قصة المطبعة ذات المليون حرف

قال كاتب الرسالة:

ان الصدفة التى تخضع العالم لقانون صدها الاعظم تعطى حالات امكان، ولما كان العالم لا يخرج عن مجموع من الحوادث ينظم بعضها مع بعض فى وحدات تتداخل وتتناسق، ثم تنحل وتتباع، لتعود من جديد وتنظم وهكذا خاصة فى حركتها هذه لحالات الامكان التى يحدها قانون العدد الاعظم الصدفى، مثل العالم فى ذلك مطبعة فيها من كل نوع من حروف الابجدية مليون حرف، وقد اخذت هذه فى الحركة والاصطدام فتجتمع وتنظم ثم تتباع وتنحل، هكذا فى دورة لانهاية، فلا شك انه فى دورة من هذه الدورات اللانهائية لابد ان يخرج هذا المقال الذى تلوته الآن، كما انه فى دورة أخرى من دورة اللانهائية لابد ان يخرج كتاب (اصل

بجميع النواميس المحكمة التى لا تكفى فقط لتماسك اجزائها ولكن لتحليها بنواميس اخرى تصلح لتكوين كائنات نباتية وحيوانية عليها، ولدفع هذه الكائنات للتطور والترقى حتى يبلغ بعض أحادها الى درجة عالية من ادراك الذات والتفكير؟

واذا اتفق ذلك لمجموعة شمسية، فهل يتفق مثله للملايين المجموعات الشمسية السابحة فى الفضاء، وعلى ابعاد لا يصل اليها الوهم، وتكون كل هذه القوانين واحدة فيها ومتكافئة فيما بينها الى هذا الحد المحير للعقل؟

لم هذا التحكم كله ؟ الاجل القول بأن اصل الوجود قوى متخبطة لا ضابط لها، وأى فائدة للالعاد من هذا الافتراض، وقد اساغ الملمدون وجود نواميس محكمة ملازمة للقوى العالمية من ازل الازل؟ ان هذه الثمرة الضئيلة لا تساوى ان يتعسف الانسان هذا التعسف كله ليثبت أمرا لا يسيغه عقل فى هذه العالم.

نعم ان بناء النظريات الجديدة امر محبب الى النفوس، تنساق اليه الفطر ذات المطامح البعيدة، ولكن لو كانت هذه الشهوة النفسية تدفع الى مثل هذه المواطن من الخيالات فيجب وقفها عند حد، فانها تصبح مذمومة ولا يجنى صاحبها من وراءها غير الخيبة وسوء القالة.

ولكن يلوح لنا ان الذى حفز كاتب الرسالة لان يدفع بنفسه الى هذه المهمة من الخيال المحض، هو ان يتفادى ما يلزم القائلين بوجود النواميس الازلية



الانواع) وكذا (القرآن) مجموعا منضدا  
مصححا من نفسه (كذا)، ويمكننا أن  
نتصور أن المؤلفات التي وضعت ستأخذ  
دورها في الظهور خاضعة لحالات  
احتمال وامكان في اللانهاية». ونحن  
نقول ردا على هذا الكلام:

ان من الابتلاء المر أن يضطر الانسان  
في يوم من الايام للدفاع عن رأيه بمثل  
هذا الاقوال التي تشذ عن كل قاعدة  
عقلية وعلمية، وقد فندنا كل ما ذكره  
الكاتب مما سماه قانون الصدقة الشامل،  
وبينا تناقضها مع قوانين الاحتمال بما لا  
مزيد عليه.

والان نتصدى لتشبيهه فعل قانون  
(الصدقة) وما تخضع له من قوانين  
الاحتمال بمطبعة ذات مليون حرف، لكل  
من وحدات الابدعية، وقد درج الناس اذا  
ابتلوا بأقيسة فاسدة على أن يقولوا:  
هذا قياس مع الفارق. ولكننا مضطرون  
حيال ما نحن بصدده أن نقول هذا قياس  
مع كل ما يتخيل. من الفوارق.

فكيف يسوغ لباحث أن يشبه  
حالة القوى الوجودية العارية من كل  
قانون، المجردة من كل ضابط، كما  
يفترضها الكاتب، بألة ميكانيكية  
كالمطبعة قائمة على أدق قوانين  
الميكانيكا والرياضة، ولها قطع  
منقوش على رءوسها حروف تتألف  
منها كلمات، وهي مفصلة تفصيلا  
هندسيا، بحيث يقوم بعضها إلى  
جانب بعض فتؤلف منها صحف،  
وللمطبعة أسطوانات مكسوة  
بالغراء تستمد من محبرة بجوارها  
حيثا تنقله إلى الحروف، بحركات

مدبرة تدبيرا محكما، وهذه المطبعة  
الحيثة لا تعنى شيئا اذا لم يكن لها  
عمال يحركونها ويدبرون دوراتها،  
ويراقبون كل خلل يطرأ عليها اثناء  
العمل؟

أن هذا التشبيه معيب للدرجة  
القصوى، بل هو غير جائز أصلا،  
ومجيئه من باحث ينتمي للرياضيين  
يزيد في غرابته، ويجعله أطروفة  
الاماجيب في عصر المباحث المدققة،  
والمقررات الحرة.

وادخل من كل ما مرفى عالم الاوهام  
والخيالات، زعم الكاتب أن المطبعة ذات  
المليون حرف تستطيع تحت تأثير قانون  
الخط الشامل، أن توجد جميع المؤلفات  
التي قام بوضعها العقل البشري الناقص  
، أو تنزلت من العلم الالهي الكامل، فهذا  
القول لو صدر من جاهل ساذج لاحظ له  
من أبسط ضروب الثقافة العقلية، لما  
اغتر له بحال من الاحوال، وعيب عليه  
التلفظ به، فما ظنك وهو صادر من رجل  
يحمل شهادات علمية راقية.

ومن عجب أن كاتب هذه الرسالة  
اعتمادا على ما قرره في أمر هذه  
المطبعة لوهمية ناقش عباقره  
الرياضيين، ويتخيل أنه يلزمهم الحجة،  
فيعيب على العلامة الكبير اينشتين  
تشبيهه الوجود بكتاب، وقوله كما أن  
وراء الكتاب عقلا الف، فكذلك الكون  
يجب أن يكون وراءه حكيم أوجده، يعيب  
عليه هذا القول ويرد عليه بقوله:  
«الواقع أن هذا احتمال محض لأنه يصح  
أن يكون (أي الكتاب) خاضعا لحالة أخرى  
، ونتيجة لغير العقل، ومثلنا عن



المطبعة وجرونها وأماكن خروج الكتب  
خضوعاً لقانون الصدفة الشامل يوضح  
هذه الحالة»

الدهش المحير للعقل في هذا الرد انه  
يعيب على اينشتاين قوله ان الكتاب يدل  
دلالة قاطعة على وجود عقل وضعه ،  
ويدعى ان هذه الدلالة خاطئة ، إذ يصح  
ان يكون نتيجة لغير العقل ، أى لقانون  
الخطب الحضر

اقسم لولا انى انقل عبارات الكاتب  
لخشيت ان يظن ظان انى اتقول عليه ،  
فهل يحتاج مثل هذا الخطب الى رد ؟  
اننا كنا نستطيع ان لا نرد عليه  
بحرف ، لان رسالته تحتل في ثناياها  
معاول هدمها ، معاول لا يستطيع ابلغ  
قلم ان يأتي بأشد فعلا منها ، ولكننا  
خشينا ان يتوهم من لا علم له ان هذا  
الكلام فيه اثاره من علم لاسيما وهو  
يقول : « انها تعطى العالم مفهوما جديدا  
وتجعلنا ننظر له نظرة جديدة غير التى  
ألغناها ، ومن هنا جاءت صعوبة تصور  
مفهوماتها ، لأن التغير الحادث (أى الذى  
تحدثه) أساسى يتناول اساس التصور  
نفسه) .

فكاتب الرسالة لا يخفى ان كلامه  
يتعذر فهمه ، ولكن لا لأنه وهمى محض ،  
بل لأنه يغير أصول الفهم ، ويتناول اساس  
التصور نفسه ، فهو والحالة هذه يتناول  
الى احداث حدث عقلى بوضع أساس  
جديدة للتصور ، بحيث يجعلك لو قرأت  
كتابا لا تحكم بأن عقلا وضعه ، لأنه قد  
يكون (كما يقول هو نفسه) نتيجة لغير  
العقل ، أى لقانون (الصدفة) الشامل ،  
ومعتمده في ذلك ما مثل به من المطبعة

ذات المليون حرف !

وهذه طامة لا بد من مناقشة الحساب  
فيها ، وأنا لسائلوه : هل يستطيع تغيير  
اسس التصصور ، وهى ضمن النظام  
الكونى ، وقامت على ما قام عليه الكون  
كله من الأصول الرياضية الثابتة ،  
والقواعد الطبيعية الركينة ، وقد أفنى  
العلماء اعمارهم فى تأسيسها على ما  
خلقت له من المنطق العلمى ، القائم على  
اليقينيات العلمية ؟ واذا امكن ذلك فهل  
يرجى خير من قلبها وجعلها صالحة للأخذ  
بكل خيال يقدم اليها ، والاعتداد  
بالافتراضات والاحتمالات التى لا تمت  
الى العلم بأى صلة ، لتجد كل  
الخرعيات ، والأوهام طريقا لافساد عقول  
الناس بالأوهام التى لا تصدر عن اصل  
ثابت ولا تقوم على اساس صحيح .

إن تغيير اسس التصصور على هذا  
النحو يعود بالانسانية الى العهد  
المظلمة التى كانت فيها ، ويقضى على  
جميع الثمرات التى حصل عليها  
مصلحو العلم والفلسفة ، ويدفع بالناس  
الى تيهور (موج البحر المرتفع) من  
الخيالات لا يجدون فيه حدا يقفون عنده .

ان اليوم الذى يقرأ فيه الرجل كتابا  
فيتبادر الى ذهنه احتمال أن يكون قد  
صدر عن غير عقل ، ولكن بتأثير قانون  
الخطب الشامل تحت قيادة نوا ميس  
الاحتمال ، وأن يكون خرج مرتبا  
مجموعا مصححا من المطبعة ذات  
المليون حرف ، ان ذلك اليوم يكون فيه  
التصور الانسانى قد انحل انحلالا لا  
يرجى معه الثمام ، وصل من عالم الخطب  
الى مكان سحيق ؟



# «أورشليم الجديدة»: الطريق إلى التسامح

د. منى أبو سنه

الشرق» في الإسلام والمسيحية والأديان الأخرى، وهو يقصد أولئك العقلاء في كل ملة وكل دين في الشرق الذين عرفوا مضار مزج الدنيا بالدين في عصر كهذا العصر فسااروا يطلبون وضع أديانهم جانبا في مكان مقدس محترم ليتمكنوا من الاتحاد اتحادا حقيقيا ومجاعة التمدن الأوروبي الجديد لمزاحمة أهل ولا جرفهم جميعا وجعلهم مسخرين لغيرهم» (٢).

وأثر نشر الكتاب ثار جدل بين انطون والشيخ محمد عبده علي صفحات مجلة الشيخ «الاستاذ».

فرح انطون (١٨٧٤-١٩٢٢) روائي عربي، لبناني الأصل، وكاتب مسرحي ومن كتاب المقال. نشر رواية «أورشليم الجديدة» (١) ١٩٠٤، أي قبل إصدار كتابه «فلسفة ابن رشد» بعام واحد. وفي رأي أن هذا الكتاب هو مقدمة لفهم الرواية.

في كتابه «فلسفة ابن رشد» يدافع انطون بحرارة عن العلمانية، أي فصل الدين عن الدولة، بدعوى أنها العلامة العظمى على الحضارة، وذلك استنادا إلى فلسفة ابن رشد، ويهدي انطون كتابه إلى «الأجيال الجديدة في



أن السلطة الدينية لا تقدر على هذا التساهل. ذلك أن غرض هذه السلطة مناقض لغرض التساهل على خط مستقيم. فهي تعتقد اعتقاداً ماوراء ريب أن الحقيقة في يدها وأن قواعدهما وتعاليمهما هي الحق الأبدي الذي لا يدخله أقل شك وما عداه فكفر وضلال، ولا تكون حينئذ أمام صاحب هذه السلطة الدينية الا طريقتان: الأولى أن يضغط على غير قومه ليدخلهم في دينه. والضغط أصناف وأنواع. فمنه القسر ومنه الارهاب ومنه أكثر غيباً بسد طرق الرزق. وقد شوهد هذا الأمر كثيراً في أوروبا في صدر جاهليتها. والطريقة الثانية أن ينظر صاحب تلك السلطة الى من لم يكن من قومه بعين النقص والاحتقار لأنه لا يكمل الا متى صار من قومه، ويرعاه مضطراً لامختاراً، وعلى ذلك تتألف في باطن الأمة فئات منها عزيزة ومنها ذليلة. وبذلك يسقط الحق الانساني الذي ذكرناه، وتبطل فضيلة التساهل لما يجب أن تكون وكما وضعها الله» (٣). وفي رأى أنطون أن العلمانية،

ومجلة أنطون «الجامعة» وقد أدى هذا الجدل إلى المخاضة والفرار، ونهاية عهد الصداقة، وهذه الواقعة رمز على التعصب الديني.

وهذا يفضي بنا إلى التحليل الفلسفي والأدبي لمفهوم أنطون عن التسامح. وفي أحد ردوده على انتقادات الشيخ محمد عبده، يعرف أنطون التسامح على النحو التالي: «لا نقدر أن نعرف «التساهل» تعريفاً لغوياً، لأن هذه الكلمة دخيلة في اللغة العصرية الجديدة، وإنما نعرف معناها باصطلاح الفلاسفة، فمعنى التساهل عندهم وهو المعنى الذي استعملناه أن الإنسان لا يحب أن يدين أخاه الإنسان لأن الدين علاقة خصوصية بين الخالق والمخلوق، فليس إذن على الإنسان أن يهتم بدين أخيه الإنسان أيًا كان لأن هذا لا يعنيه. والإنسان من حيث هو إنسان فقط أي بقطع النظر من دينه ومذهبه صاحب حق في كل خيارات الأمة ومصالحها ووظائفها الكبرى والصغرى حتى رئاسة الأمة نفسها. هذا معنى التساهل عندهم. وإذا اتضح لك ذلك فقد اتضح



وتعرضه لمخاطر الحياة السياسية ومؤامراتها. وأخيراً، الوحدة الدينية مستحيلة لأنه على الرغم من أن الدين الحق واحد فالمصالح الدينية المتباينة معادية دائماً لبعضها البعض، وهذا هو السبب في أن الحكومة الدينية تتجه إلى الحرب(٤).

ومن أجل ذلك فإن أنطون يدافع عن الوحدة الوطنية وليس عن الهوية الدينية في دولة السلطة العلمانية فيها مستقلة، ثم هو يرى أن كل هذا لا يتحقق إلا بالعلم والفلسفة، لأنهما الوسيلة الوحيدة الكفيلة بالقضاء على التعصب الديني.

والآن ثمة سؤال:

ماهي الرابطة بين التسامح و«أورشليم الجديدة»؟

أن «أورشليم الجديدة» هي الترجمة الأنبية لكتاب انطون عن «فلسفة ابن رشد» حيث فكرة التسامح هي الفكرة المحورية التي تدور عليها الشخصيات والأحداث، فالحداث الرواية في مدينة أورشليم عندما غزاها العرب بقيادة الخليفة عمر بن الخطاب في منتصف القرن السابع الميلادي. وعندما حاصر العرب أورشليم فرضوا على أهلها ثلاثة اختيارات، أما الدخول في الاسلام، أو دفع الجزية، أو الحرب. رفض أهل أورشليم بقيادة المطران الاستسلام للعرب. وآثروا الحرب على الخضوع لدين آخر. وقد استمر حصار أورشليم إلى أن عقد العرب اتفاقاً مع المطران عبر

بمعنى فصل السلطة الزمانية عن السلطة الروحانية، هي أساس التسامح. وقد كان يحلم بتأسيس دولة علمانية يشارك فيها المسلمون والمسيحيون على قدم المساواة. وتستند هذه الفكرة إلى افتراض أن الأديان، في حقيقتها، متشابهة، لأنها تقوم على جملة ميادئ تدور على أن الطبيعة البشرية والحقوق والواجبات الانسانية، في حقيقتها، متماثلة. ويرى أنطون أن التسامح، بالمعنى السابق، هو الوسيلة الوحيدة إلى تحقيق التسامح في جميع الأديان، ثم هو أساس المدنية الحديثة. ويرى أنطون كذلك أن التسامح ضروري لخمسة أسباب. أولها وأهمها هو تحرير العقل الانساني من أي سلطة مقيدة وذلك لصالح الحضارة الانسانية. ثانيها المساواة التامة بين «أبناء الأمة الواحدة» بغض النظر عن معتقداتهم وايدئولوجياتهم. ثالثها أن السلطات الدينية ليس لها حق التدخل في أغراض الحكومة، لأن هذه السلطات تشترع برؤية أخروية وليس برؤية دنيوية، والرؤية الدنيوية هي الفرض من تشريعات الحكومة، رابعها. أن الدولة الحكومة بالدين ضعيفة، فالسلطات الدينية ضعيفة بحكم طبيعتها لأنها تحت رحمة مشاعر الجماهير. ثم هي سبب ضعف المجتمع لأنها تركز على مايفرق بين البشر. بل إن مزج الدين بالسياسة يضعف الدين ذاته لأن السياسة تهبط بالدين إلى الطلبة



يهودى وجد أن مصلحته هي في الانتقام من المسيحيين بسبب كراهيته العميقة للمسيحية. ووقف الى جانب المطران ايليا، حبيب ابنة اليهودى، الذى كان يبشر بالتسامح بين الطرفين اثناء المفاوضات.

وقد وجه المؤلف الاحداث التاريخية لتحقيق غرضين: أحدهما توضيح فكرته عن التسامح. وثانيهما إلقاء الضوء على مسألة معاصرة. ألا وهي الخلاف مع الشيخ محمد عبده حول مسألة العلمانية. ولهذا فإن العقدة الرئيسية للرواية التى تدور عليها الاحداث فى «أورشليم الجديدة» التى ذكرها ميشيل الراهب فى بداية الرواية هي «موعظة الجبل» لايليا. و«أورشليم الجديدة» هي الجنة الدنيوية التى تتحقق فيها العلمانية والمساواة والإنسانية الحقيقية. بل يتحقق فيها، فوق هذا وذاك، التسامح. يقول ميشيل الراهب فى «موعظة»: «قد وصلت الى آخر العمر وأنا اعتقد اعتقاداً هدم أُمالي كلها. وهذا الاعتقاد هو أننا فى الهيئة الاجتماعية لايمكننا اصلاح بواسطة الدين الا اذا كانت الإنسانية تعود الى طفولتها الأولى. فإن الدنيا زحفت وتغيرت. وصار يلزم نبي جديد للإنسانية الجديدة. ياصديقى الصغير، لا تستغرب هذا الكلام الذى أقوله لك وللكاهن. فإننى تعودت أن أقول الحق ولو كان على نفسى، وأعز شئ عندي أن الدين لم يقدر على اصلاح الفساد

الاجتماعى... فنحن نطلب قوة عادلة تستوفى هذا الدين من الأقوياء للضعفاء... أما عندنا معشر الناس الذين ننظر الى المستقبل ونتطلع الى ماوراء الغضة والذهب فإننا ننتظر من العلم أن يقلب الإنسانية التعيسة انسانية سعيدة، إن اصلاح الأرض مسألة علمية لا مسألة دينية، وأورشليم القديمة يجب أن تفسح مجالا لأورشليم الجديدة، فيا أيتها الأحلام الذهبية والأوهام الخيالية أكونين يوماً حقيقة مجسمة. ياليتها الإنسانية التعيسة أتبلغين يوماً طور الكمال هذا أم تبقيين الى الأبد فى اضطراب وبغض وفساد وحروب وشقاء كما أنت الآن؟. ويا أورشليم الجديدة أئصنعين يوماً ماعجزت عنه أورشليم القديمة.. هذان طرفان لا اتفاق بينهما الا فى النهاية. أحدهما يمثل أورشليم القديمة والاخر يمثل «أورشليم الجديدة» (٥).

إن الرمزية الدينية واضحة تماماً فى الفصل المعنون «الموعظة على الجبل»، ومهما يكن الأمر فإن انطون ينشد قلب رسالة المسيح الروحية، كما هي متمثلة فى موعظته على الجبل، رأساً على عقب. ومعنى ذلك أن غاية انطون علمنة المحبة المسيحية، أو بمعنى آخر، علمنة التسامح، وإنزاله الى الأرض لتحقيق الفردوس السماوى هنا وليس هناك. إن علمنة تعاليم المسيح، بفصل الواقع الدنيوى، بكل فساده الاجتماعى والسياسى، عن المحبة الالهية السماوية



حيث يقول: «إن الاشتراكية العلمية فى صورتها النظرية إنما هى تطوير مع اتساق أدق للمبادئ التى أرساها فلاسفة التنوير فى القرن الثامن عشر فى فرنسا. فقد استجاب هؤلاء الفلاسفة رواد الثورة، الى العقل من حيث هو الحكم الوحيد لكل مايجرى فى الوجود ومن ثم تتأسس الدولة العقلانية ويتأسس المجتمع العقلانى» (٧) والآن ثمة سؤال:

كيف تتسق فكرة انجلز من ضرورة فلسفة التنوير مع مفهوم انطون عن العلمانية؟

إن فكرة انجلز عن الاشتراكية العلمية تنبع من مفهوم العلمانية فى تطور الحضارة الأوروبية حيث يتحدد الوجود الانسانى بالزمان والتاريخ ومن ثم فإن العصر العلمانى هو الذى يتميز بالاهتمام بالقضايا الواقعية من غير حاجة الى الاهابة بما فوق الطبيعة.

واشتراكية انطون المثالية تجاوز مافوق الطبيعة وتدمو الى علاج واقعى للظلم الاجتماعى والاستغلال، ومع ذلك فهى تدعو الى المحبة والى الانسانية. وهكذا يحصل انطون المسألة الديناميكية وأعنى بها التغير الاجتماعى الى مسألة استاتيكية مستتدا فى هذه الاحالة الى مفاهيم يوتوبية.

ثم أن مثالية انطون تقصر التسامح على مجال العقيدة الدينية دون المجال السياسى، فكل مشكلته قبول الاديان

بكل نقائها وقيمها المجردة، تقول أن هذه العلمنة ليست إلا نداء لتجسيد المثالية المسيحية، فليس فى الإمكان أنسنة القيم المثالية للمحبة الا بممارستها فى الحياة اليومية وتهيتها لازالة الفساد الدنيوى وتحقيق المساواة والرضى فى هذا العالم، هنا والآن.

وهذا بدوره يقضى الى طرح مفهوم أنطون عن الاشتراكية. يقول أنطون فى كتابه «فلسفة ابن رشد»: «أن الاشتراكية أو دين الانسانية بديل عن العقائد السماوية». (٦) وفى هذه العبارة الاشتراكية مرادفة للدين، ومع ذلك فان انطون يدعو الى العلمانية كشرط أساسى لتحقيق الاشتراكية. ومن هذه الوجهة فان لفظة «الدين» تعنى المبادئ الانسانية الأساسية الكامنة فى الدين سواء كان ديناً سماوياً او لم يكن. وهذه المبادئ نابعة من حب الانسانية والمساواة فى الحقوق بين البشر فى مجال العقائد الدينية. وفى رواية أنطون مفهوم الاشتراكية مطروح على هيئة جماعة مثالية حيث المساواة المطلقة فى حق الناس فى التعايش السلمى بغض النظر عن الجنس أو العقيدة، وفى العمل الجماعى الذى تسوده روح التسامح، وبالأخص التسامح الدينى.

هذه الرؤية اليوتوبية للاشتراكية تستلزم التنوير كإرهاص لها. وهذا هو ماينص عليه انجلز فى كتابه «الاشتراكية: اليوتوبية والعلمية»



لبعضها البعض، وكل ما يطلب أما تنحية الدين وأما اعتباره مسألة خاصة. وقواعد التسامح الدينى، فى روايته «أورشليم الجديدة» مطروحة على لسان الراهب ميشيل: «أننا لانبحث يابنى ولانجادل قطعيا فى أصل من أصول الدين ولا فى فرع من فروعه. فإن الباحث بعقله فى الأديان لاثبات هذا الاصل أو ذاك الفرع كالباحث على صفحات الماء. ولذلك نحن نحترم كل أصل وكل فرع احتراماً مطلقاً ونسلم به.. إنه متى أريد طلب الخير والعبادة الحقيقية النقية فكل الطرق المؤدية إليها حسنة متى كان القلب مخلصاً تقياً» (٨) وهكذا يتجاهل انطون أن الدين جزء من البنية الفوقية للمجتمع التى تؤثر فى الوعى السياسى والاجتماعى للجماهير، وتستند الى النظام الاقتصادى والسياسى، ومن ثم ليس فى الإمكان تصور الدين على أنه وحدة قائمة بذاتها.

اذن ماالسبب فى هذا المفهوم المائلى للتسامح عند انطون؟

الجواب قائم فى سوء الفهم، فهم العلمانية على أنها مرادفة للعلمنة. إن العلمانية، عند انطون، لاتعنى سوى فصل السلطة الروحية عن السلطة الزمنية، فى حين أن العلمانية تعنى أسلوب حياة يهيمن على جميع المجالات الاجتماعية، ويخترق الحياة الباطنية والظاهرية للفرد. وأنطون يرفض اعتبار العلمانية أسلوباً للحياة، ومع

ذلك فهو يعادلها بالعلمنة التى هى مرحلة تالية للعلمانية، وهذه المفارقة هى السبب الذى دفع انطون الى قصر التسامح على المجال الدينى دون المجال السياسى وهو بذلك، من حيث لا يدري، يزوج للتعصب، لأن حذف البعد السياسى للتسامح أو تفريغه من محتواه السياسى يفضى الى تعميم الوعى بحدور التعصب. ذلك أن التعصب هو النتيجة الحتمية لغياب مثل هذا الوعى، وهكذا يفرز التسامح الدينى نقيضه، لأن الاطار المرجعى عنده هو الصراع الدينى. أو المجابهة بين عقيدتين أو أكثر. السبيل الوحيد الى تجنب هذا التعصب هو إدخال النسبية فى المعتقدات الدينية، ولا يتم ذلك الا بادخال السياسة فى مفهوم التسامح، هذا بالاضافة الى أن سوء فهم انطون للعلمانية مردود الى سوء فهمه لمفهوم آخر هو الاشتراكية. فانطون يدعو الى الاشتراكية ومع ذلك فهو يستخدم لفظ «الاصلاح» ليدل به على التغير المطلوب لتخلص من الفساد الاجتماعى والسياسى. ثم أن الفارق بين الاشتراكية والاصلاحية فارق كبرى. فالاصلاحية تعبير عن ليبرالية القرن التاسع عشر حيث ينظر الى التغير الاجتماعى على أنه عملية تطويرية تبرز من الوضع الراهن. والفضل فى ذلك مردود الى الشعار الليبرالى الخاص بتحرير العقل، أما الاشتراكية فهى تغيير جذرى لبنية المجتمع نابع من



وندلل على ذلك بظاهرة تاريخية في العالم العربي نابعة من استبعاد فصل الدين عن الدولة، أي استبعاد التسامح بالمعنى الذى يقصده انطون. وقد أدى هذا التيار الى الرفض الكامل للحضارة الغربية بدعوى التعصب الدينى الذى كشف عن مكنونه الصراع الذى دار بين انطون والشيخ محمد عبده حيث أعلن عبده أن الفصل بين الدين والدولة ليس فقط أمراً غير مرغوب فيه وإنما هو أمر محال لأن الحاكم ينبغي أن ينتمى الى دين معين من شأنه أن يحدث تأثيراً فى سلوكه وأفعاله. وهكذا يدل الواقع التاريخى بشكل حاسم على انتصار التعصب على التسامح.

## المراجع

- ١- فرح انطون، «أورشليم الجديدة»، اسكندرية، ١٩٠٤
- ٢- فرح انطون «فلسفة ابن رشد»، الاسكندرية، ١٩٠٣، ص ٢٣
- ٣- نفس المرجع، ص ١٠٢
- ٤- نفس المرجع، ص ٤٥
- ٥- فرح انطون، نفس المرجع، ص ١٦٥
- ٦- فردريك انجلز، «الاشتراكية اللبوتوية والعلمية»، ١٩٧٥
- ٧- فرح انطون، نفس المرجع، ص ٥٨
- ٨- فرح انطون، «أورشليم الجديدة»، ص ٩٩

الالتزام السياسى للعقل المتحرر ازاء الثورة الاجتماعية. فإذا كانت الاصلاحية تتبنى العلمانية كاسلوب للحياة فإن الاشتراكية، وبالأخص الاشتراكية العلمية، لاتقنع بالعلمانية وإنما بالعلمنة التى هى نهاية المطاف للعلمانية، ويمكن تعريفها بأنها نظام اعتقادى الانسان فيه هو صانع وجوده، بل هو معيار وجوده.

والآن. اذا كان مفهوم انطون للتسامح مثاليا، كيف يمكن قلبه رأسا على عقب؟ أى كيف يمكن تحويله الى مفهوم مادى؟

فى تقديرى أن الجواب يقوم فى تمثيل تطور الدولة من الحالة الدينية الى الحالة العلمانية. فهذا التطور يكشف عن العلاقة الحميمة بين الدين والسياسة ويدلل على أن الدين مواكب لتطور الدولة. والخطوات العملية لتحقيق هذا التطور تكمن فى العلمانية، وفى التنوير من حيث هو النتيجة الحتمية للعلمانية. إن العلمانية تتحقق بفضل الاصلاح الدينى كمقدمة ضرورية للتنوير من حيث هو اقرار لسلطان العقل. والنتيجة الحتمية لهاتين المرحلتين هى تطعيم المطلق بالنسبية.

والسؤال الآن: ماهى الآثار المترتبة على المفهوم المثالى للتسامح عند انطون؟

ان استبعاد السياسة من التسامح يفرز نقيض التسامح، أى التعصب.



# هذا الزمان ونجومه!!

خليل عبد الكريم

والمسيحية والإسلامية، كانوا ينظر المواطن العادي فئات تؤدي في أماكن محددة وفي أوقات معلومة طقوسا قد تصل أحيانا لديه لدرجة عالية من القداسة، ولكن أبدا لاصلة لها بحياته أو واقعه (المعاش)، وكانت روايتهم ومحال أعمالهم ومساكنهم وملابسهم ووسائل ركوبهم شديدة التواضع، وماشعروا قط لذلك بأدنى حرج إذ لم تسيطر عليهم تطلعات دنيوية أو طموحات سياسية أو شهوات حكم، كانوا يعيشون على

منذ نيف وأربعين عاما كانوا مجهولي الحال، لم يكن يعرفهم أحد عدا من يتصل بهم بسبب مثل القرابة أو الجوار أو الوظيفة، ولم يحرص أحد لا من العامة ولا الخاصة على حفظ أسمائهم. أخبرهم عندما كانت تحملها الجرائد، تنشر في الصفحات الداخلية وفي مواضع منزوية وذلك عند التعيين أو العزل فقط.

أولئك هم (عارضو السلع الدينية» بأصنافها الإبراهيمية الثلاث: اليهودية



القليل ويرضون به ويحمدون الله عليه.

\*\*\*

كان بجانبهم «مسوقون للعروض الدينية»/ قطاع خاص يتراأسون جمعيات دينية، كان الكثير منهم يحوز كماً من المعلومات فى مجاله الثقافى/ ربما تفوق على مالى نظيره (الميرى) وتمتع واحد أو إثنان من بينهم بشخصية كارزمية جذبت إليه الاتباع وكان رؤساء وأعضاء تلك الجمعيات يتميزون بلباس فريد وهيئة مخصصة وكان المواطنون يتطلعون اليهم باعتبار أنهم أناس لهم (يوى فورم) فريد وتعشش فى أدمغتهم أفكار متيقة تجاوزها العصر وتخطاها هى من دهور سحيقة، ولكن لا بأس فلاضرب منهم بل على العكس فإن صورهم (الكونشالية) تشرى (بانوراما) المجتمع وتمنح تشكيلته قدرا طيبا من التنوع والطرافة. كانت مقارنتك الجمعيات قابعة فى أركان منزوية بالأحياء الشعبية ومن يريد لها فعليه أن يسمى إليها، وكانت تصدر مجلات بانسة: ورق خشن وطباعة بدائية وأثمان زهيدة، لاتعثر عليها لدى باعة الصحف لأن قراءها هم الأعضاء فحسب.

كانت ثقافة «حملة البضائع الدينية» من كلا القطاعين- العام والخاص- مسطورة فى (كتب صفراء) وهذا النوع مشتق من لون ورقها لأنه كان الأرخص، وكانت تباع فى (دكاكين ورقية) قديمة متهاكة فى حوارى حى

الحسين الضيقة، أما مكتبات وسط البلد الأنيقة وحتى سور الأزيكية فيعرضان عنها ولايفكران فى بيعها لامن أجل مظهرها الرث إنما لأن المثقف أو حتى القارئ العادى لايغنى بها لاسبب أسلوبها المتغضن الهرم فحسب بل لأن الثقافة التى تحويها بين دفتيها لاتناسب عقليته وأحواله والظرف الذى يعيش فيه ومن ثم هى لاتجد قبولا لديه.

\* \* \*

وقتذاك كانت المواسم الدينية ومولد الأولياء الصالحين والقديسين المباركين تدخل فى باب (الفلكلور الدينى)، تقام إما فى دور العبادة أو بجوار الأضرحة والمزارات، ولم تكن الحكومة تلقت إليها أو تنقل وقائنها عبر الأثير، كان المصرى- مسلما أو مسيحيا- يجد فيها مزيجا من المتعة الروحية والفسحة والفرجة والترويح عن النفس والمؤانسة وكان (رعاة) الموالد بنوعها لايضيقون ذرعا بتضمين ليايها أنشطة يعتبرها المتزمتون تجاوزات أو محظورات مثل: الاختلاط والغناء والرقص ولعبة الثلاث ورقات وشرب الكيف وسماع قصص أبى زيد الهلالي والزنااتى خليفة على الربابة، ولا بأس من بعض المواريل الحمراء.

وكان حملة (البضائع الدينية) الذين يسرحون بها فى تلك الموالد يعايئون ذلك كله، ولكن كانوا يغضون الطرف عنه إذ لاطاقة لهم بمصادمة القاعدة



مجهولة: الاغتصاب وقتل المحارم وشتم البودرة وتهريب الآثار، وعم الفساد، كل المرافق وطال كibar الموظفين وصغارهم، أما الطبقة الوسطى وهى عماد المجتمع فقد تحللت أو كادت وهبط شطر كبير منها الى القاع أما الباقي فهوى معاناة مستمرة.

\* \* \*

فى ذات الوقت حدث تحول يبدو للمتجمل النزق أنه عجيب أو غير منطقي ونعنى به ما طرأ على (حاملى السلع الدينية)، فقد قفزوا من مؤخرة المنظر الى مقدمته، ثقافتهم التى كانت معزولة مهمشة أصبحت موضع العناية والاهتمام البالغين.

كل الجرائد والمجلات والدوريات تنوم بها ربما على كره كثير منها بها، وتوصلها لقرائها بشتى الأشكال وغدت صور «رؤساء شئون التقديس» وكبار عارضى البضاعة الدينية تقتحم التلفاز وأصواتهم المبجلة تمسك بناصية ميكروفونات الراديو. أما أخبارهم بكل تنويعاتها أصبحت مادة مقرر مستديمة على الإعلام المقروء:

تنقلاتهم الخارجية والداخلية وأمراضهم وعملياتهم الجراحية بل حتى خناقاتهم.

خلال هذا العام حدثت بين الغصنين الرئيسيين الوارفين فى الضميمة السامية المبروكة مناوشات تمت محاصرتها بسرعة فائقة ثم تصفيتهما بمصالحتين حدثتا فى «قدس الاقداس»

العريضة التى كانت تشهد الموالد وتمارس أو تتفرج على تلك الأنشطة أى أنهم كانوا يكتفون بـ «الانكار القلبي» ومن هنا يجرى قولنا إن تلك الاحتفاليات أدخل فى باب (الفلكلور الدينى) من التعبد التقليدى حتى شعائر العبادة الأركانية- فى كلا الفرعين المورفين فى الدوحة الابراهيمية الباسقة، كان المواطنون فى تلك الأيام يؤدونها بقدر ملحوظ من السهولة واليسر والتخفف وكانوا يسخرون من المتشدين-المتنطمين ويطلقون عليهم ألقابا تثير الضحك

كل ذلك يرجع الى أن المجتمع حينذاك استكمل مقومات عقلانية أو كاد وبلغ رشده أو أوشك على ذلك، فانتهى الى القرار الصائب واهتدى الى معرفة الموضوع الصحيح لـ (السلع الدينية) والمكان المناسب لـ (حامليها وعارضيهـا ومسوقيهـا)، ثم استدار الزمان وتغير الحال وتبدلت أمور كثيرة:

انفجار سكانى ارتفع معه التعداد من عشرين الى ستين مليون، وزادت نسبة الأمية لا الأمية الحرفية فحسب بل الأمية التعليمية، ونزل ما يقرب من خمس المواطنين الى ماتحت حد الفقر بمقاييس الأمم المتحدة، وظهرت مدن الصفيح والأحياء العشوائية وأحزمة البؤس وتفشت الجهالة والوحشية والدناءة وسكن مليونان من الأحياء مقابر الموتى، وعرف المجتمع جرائم كانت



والدرس باختصار شديد هو أن النبى أو الرسول- أى نبى أو أى رسول- هو ثائر بكل ماتحملة هذه اللفظة من معان وبكل ماتشى به من مدلولات وبكل ماتفضى به للمتلقى من مضامين- وهذه حقيقة تقع فى مستقر عين اليقين لدى كاتب هذه السطور- إنما بعد انتقال الثائر النبى أو النبى الثائر الى الرفيق الأعلى يؤول ارثه الى (منظمة تراتيبيه) تسمى تارة (حاجاميه) وثانية (كنيسة) وثالثة (مشيخة) أو (هيئة كبار علماء)، لها لوائحها الخاصة التى لا تمت بالضرورة بأدى صلة بتعاليم النبى أو الرسول بل ربما تتنافى معها أو حتى تتصادم معها.

هذه المعلومة الأولية أو البديهية لم يدركها أولئك الفخر من ذوى الرتب الصغيرة من العارضين بـ(الجناح الأصفر) وحاولوا الخروج عليها وشرعوا فى تخطى المراتب والانعقاد من القيود، كانت محاولة يائسة وميثوس من نتائجها ولو أنها والحق يقال كانت شجاعة وجريئة، وإذ كنت أتابعها لا أملك نفسى من الإعجاب والإشفاق معا وجاء الدرس الذى لُفّوه بالغ الضراوة، شديد الصرامة، ومن المؤكد أن المقصود به هو إعلام من يوسوس له قرينه بالثورة/الخروج على (المنظمة) بما ينتظره من مصيره خاصة وأن (البيت الكبير) يحرص على أن يظل فرعا للتقديس أو جناحا المبروكان مثالا

بأصفرهما نقصد- أقلهما حجما- نقلت وقائعهما الى الجمهور المصرى الكريم بشتى الوسائط المتاحة لأن «البيت الكبير» راعى «حملة البضائع الدينية» يهيم أن يكون الفرعان ذاذهما الله وريفا وإخضرارا: «سعدنا على عسل»، هذه هى أصول اللعبة حتى تنام القاعدة العريضة من المواطنين البسطاء وعلى رأس أحلامها السعيدة ورؤاها الذهبية تعانق الرمزين المقدسين ومادام الأمر كذلك ف (كله تمام يا أفندم)، ومرك (البيت الكبير) أذنى الواعظين للذين خرجا على النص ونسيا أو تناسيا الخط المرسوم ضرورا منهما بصفنة من المريدين تجمهرت وراء كل منهما فظنا فى نفسيهما الزعامة التى تخولهما اقتحام المناطق المحظورة، وعلى كل فان ماحدث لهما كان درسا بليغا وعبرة لكل من تسول له نفسه أن يصنع صنيعهما.

\* \* \*

وإذ أن الشئ بالشئ يذكر وعلى ذكر الخناقات والمناوشات والتشاجرات فقد وقعت بـ «الجناح الأصفر» حجما والأقدم تاريخا فى طريق الغيبيات والماورائيات واللامنظورات.. الخ واقعة لا يصح إغفالها:

بعض العارضين من ذوى الرتب المتواضعة- لم يكونوا مذكرين- أو اذشئت الدقة لم يستوعبوا الدرس، لم يفهموه، لم يفظنوا إلى مرامييه، لم يفقهوا دوافعه ودعك من مداخله.. ومخارجه وسرايبيه ودهاليزه.. الخ



(الكتاب)، عبر (الفلكة). وسكنوا القصور والفيلات والشقق اللوكس والسوبر لوكس المكيفة الهواء ونزلوا الفنادق ذات النجوم الخمس وركبوا السيارات الفارهة: المرسيدس والبيو إم دبليو والشيفتورلية وأخذوا يتنقلون بالطائرات وجالسوا الرؤساء والملوك وخالطوا السلاطين والأمراء وصاحبوا شيوخ النفط، وأنشئت لمقار أعمالهم مبان مترفة كلفت ملايين الجنيهات لهم فيها مكاتب فاخرة ومن حولهم مديرون وسكرتيريون ومساعدون لخدمتهم، وامتلات الأرصفة وفرشات باعة الصحف في الشوارع والميادين بكتب وكتيبات عنهم ولهم وبعد أن كان شباب مصر يقرأ (محاورات أفلاطون) إذ به الآن يطالع حوارات الداعية الإمام أو الإمام الداعية فلان والحكيم الأريب علان.

\* \* \*

وأذكر (البيت الكبير) الخطورة اللامتناهية لجهاز التلفاز لدى (الامة الامية) والمجتمع الذي تخلق في العقود الأربعة الأواخر والذي ضربت الجهالة فيه أطنابها وطالت ما لا يقل عن ثلاثة أرباعه فأسلم قياده إلى (حملة البضاعة الدينية) ليعرضوها على القاعدة العريضة فهي الملائمة لها والمناسبة وحتى تعمل عملها في صرفها عن الواقع الأليم ولتزييف وعيها حتى لا يتشكل لديها الوعي الصحيح الذي يدعو لتغييره، ولثقافة (عارضى السلع الدينية) قدرة فذة على إقناع المحكومين

للاضباط لأنه ليس ساذجا ولاغرا ولا مافونا، فهو إذ يصدق نعمه الجزيلة على الفرعين المقدسين لايسمح بوجود شغب أو اضطراب بداخلهما أو بأحدهما لكيلا يؤدي ذلك بطريق الحتم واللزوم إلى تعطيل الوظيفة الرئيسية لهما وهى (التعزيز) و(إضفاء البركة) عليه حتى يظل كبيرا فى عيون جموع المحكومين المغلوبين المهزومين ويزداد رسوخا وتمكينا

\* \* \*

ولسبب لا يخفى على فطنة اللبيب وذكاء الأريب تفضل (البيت الكبير) ومنح الفرع الكبير محطة إذاعة ليبث خلالها ثقافته التى غدت أنسب ما تكون للمستوى الموفى للقاعدة الجماهيرية التى تشكلت مؤخرا بفضل العوامل التى أشرنا إليها آنفا.

\* \* \*

وعرف (عارضو السلع الدينية) وخاصة المتقدمين والمتنفذين منهم الرواتب الضخام والجوائز السنية والمنح والعطايا والهدايا والمكافآت والبدلات... الخ.

وتعودوا على السفر إلى الخارج ولهم مواسم يطوفون فيها أركان المعمورة ولا يذرون قارة من قارات العالم الخمس إلا وحلوا فيها بعد أن كان أقصى حلم الواحد منهم أن يغادر كفره أو قريته إلى العاصمة الكبرى أو إلى حاضرة إقليمه ليتعلم كيفية التسويق وطريقة العرض بعد أن حصل الأساسيات فى



ليغدو عالميا ودوليا وكونيا، فمد بصره إلى جمهوريات انفرط (العقد الثمين) الذي كان يربطها والذي وقاها شر التردى إلى القاع وهو المرتبة المعروفة ب(العالم الثالث) الذي هبطت إليه جارتان نظيرتان تشتركان مع الجمهوريات فى سمات كثيرة فى مقدمتها العقيدة والأصول العرقية (الإثنية)، طبق (الفرع الكبير) يشرع، فى إنشاء معابد وإقامة مراكز بهاتحمل الخزنة العامة عشرات الملايين من الجنيهات ولانفع من وراثها سوى المظهرية الكاذبة ومنافسة دولتين تملكان مليارات الدولارات التى تنبع من باطن الأرض، منافستهما على زعامة العالم الإسلامى وهى زعامة لاقية لها لأن دول هذا العالم جميعها تصنف ضمن العالم الثالث- وبالتالي فإن الزعيمة لاتعدو أن تكون كذلك.

وأخيرا أعجبت (الفرع الكبير) هيئته الطاووسية التى اكتسبها حديثا فحدثته نفسه- والنفس غالبا أماراة بالسوء- إلى أن ينقلب إلى (محكمة تفتيش) تفرض هيمنتها على ما ينشر من مطبوعات- كافة المطبوعات حتى التى لاصلة لها بثقافة العقيدة، ورجته فى ذلك أن ثقافته مثل ملح الطعام تدخل فى كل مطعوم كما أنها ثقافة من النوع الغلاب القاهر المهيمن المسيطر.. الخ وعلي كل الثقافات الأخرى أن تخضع لها وتذل وتقبل الأقدام قبل الأيدى وهو زعم غير صحيح وغير علمى، فمذ أن

بالرضى والقناعة والتسليم والسمع والطاعة حتى لو كان الحاكم عبدا حبشيا رأسه كزببية والانصراف عن الدنيا وتركها لأهلها والصبر على الفقر والحرمان لأن ذلك سيتم التعويض عنه فى الجنة بمتعها وثعيمها ولذاذها.. الخ، ومن هنا أصبح كبار المعارضين والمسوقين لتلك البضائع هم الشموس الطالعة والبدور اللامعة بالشاشة الصغيرة على كافة القنوات أثناء الليل وأطراف النهار، وبعضهم يطالب بتخصيص قناة خاصة لهم أسوة بالمحطة التى خصصت لهم فى الإذاعة.

ونجحت الخطة نجاحا مذهلا فاق جميع التصورات وأوشكت السلع الدينية أن تهيم على الفضاء الثقافى فى كل المجالات بما فيها الجامعات!!!

\* \* \*

ولم يكتف (الفرع الكبير) فى الدوحة الإبراهيمية الميمونة بما أسبغ على (رؤساء شئون القدس) فيه من مكانة-داخليا- لم يكونوا يتوقعونها أبدا- أو يحلمون بها لا فى المنام ولا فى اليقظة، إذا بهم يستوفدون دارسين لثقافتهم من كل فج عميق ويتكفل دافع الضرائب المطحون بنفقاتهم - (مما جميعه أو من الإبرة للصاروخ) كما بنوا لهم مدينة سكنية كاملة ليعقيموا بها على الرحب والسعة وكان أحق بهذه المدينة البؤساء الذين زاحموا المقبورين فى مثاويهم.

ومؤخرا فتفتحت شهية (الفرع الكبير)



تكلفة فرع واحد مما يقام عبر المحيطات كانت كفيفة بتغيير الظروف المتردية تلك، ونحن هنا نكتب من منظور الوطن همنا الشاغل ودفاعا عن كل المستضعفين من مواطنى مصر بغض النظر عن عقائدهم التى لا شأن لها بحقوق المواطنة، ولم ولن يغير من مأسى سكان المنشية والعزبة الزيارة القدسانية التى نالوا بركتها ونعمتها ويالها من نعمة وبركة.

وبعد...

فلعل الإبن العزيز الذى تفضل بزيارتي فى شقتى المتواضعة ليسألنى عن العلة الكامنة وراء ظهور هذه النوعية من النجوم عساه يكون قد عثر على جواب سؤاله فى سطورى السوابق وبدورى أسأله: من ينتظر خلاف هؤلاء الجهايزة البهاليل ليلبس مسوح النجومية فى زمن الأمية والجهالة والأساطير والخرافات والخزعبلات وظهور الكائنات الماورائية على أسوار المعابد ونسبة الانتصار المجيد إلى مجرد التفوه بعبارات ميتافيزيقية، وانتشار مدن الصفيح والأحياء العشوائية والعزب الهامشية وضرب البطالة للملايين من الجامعيين وذوى الشهادات المتوسطة وتفشى شماسى البودرة والطفيليين وراكبى سيارات الشبح والفاسدين والمفسدين، زمن الانفتاح الاستهلاكى الترفى والتبعية الذليلة الخاضعة للغرب الرأسمالى الفاجر ثم للشرق أوسطية.

ظهرت هذه الثقافة العتيقة إلى الوجود لم تكن لها أية هيمنة أو سيطرة على كافة فروع الثقافة الأخرى فى أية حقبة، والمراجع والمصادر متوافرة بالنيات تشهد على ذلك.

ولكن (البيت الكبير) استشاط غضبا من تلك الفعلة واستشف منها أن (الفرع الكبير) تعدى طوره وجاوز حده وظن أنه غدا (مركز قوة) من حقه أن يتحكم فى الحياة الثقافية ويعددها يمد يده المباركة إلى غيرها فكشر له عن أنيابه الحادة وأفهمه فى حسم حاسم أن يعود إلى حجمه الطبيعى ألا ينسى أصله، وما كان عليه منذ قريب، وأثمرت التكشيرة وأتت أكلها إذ سرعان ما تراجع البيت الكبير، وأعلن على لسان ممدته أنه لا شأن له بـ«ثقافة الآخرين» وأن يكتفى بثقافته العتيقة الميمونة وأنه تاب وأناب وأقسم وأغلظ الأيمان أنه لن يعود لمثلها أبدا.

أما الجناح الآخر فإذا أنه الأضال حجما والأعرق تاريخا فلم يقصر وأقدم على خطوة تعويضية ظن سدنته أنها ذكية: أخذ يفتح فروعاً له عبر البحار والمحيطات ولكن الأيام كشفت عن عقمها فلا هى أفادت الوطن ولا هى عادت على البؤساء المطحونين ممن يضمهم هذا الجناح بأى نفع، وأقرب الأدلة على ذلك الكارثة التى وقعت على رؤس التعساء قاطنى منشية ناصر وعزبة الزبالين وفضحت الأحوال المرعبة التى لاتليق بالآدميين التى يعيشون فيها ولاشك أن



## خطاب الحرية



# مفهوم «التاريخية» المفتري عليه

د. نصر حامد أبو زيد

عنيفة، هي مقاومة الكاهن لما يتصوره ضد المقدس الذي تقوم عليه حياته كلها. كل ذلك طبيعي ومفهوم بالنسبة للعوام، لكن الظاهرة حين توجد في عقول المثقفين والنخبة من رجال الثقافة والإعلام، ومن المعلمين وأساتذة الجامعات تصبح علامة على وجود أزمة عقلية خطيرة تنذر بكارثة. وحين تتجاوز الظاهرة حدود العامة والنخبة وتصل الى عقول المتخصصين في مجال ذلك الفكر يكون ذلك دليلا على وقوع الكارثة. وهذا هو الحاصل في مجال الفكر الديني، وعند كثير من علمائه المختصين.

من أخطر تلك الأفكار الراسخة والمهيمنة، حتى صارت بسبب قدمها ورسوخها جزءا من «العقيدة»، فكرة أن

كثير من العداء في مجال الفكر بصفة خاصة يرتد الي «عدم الفهم» أو إلى عمليات «التباس» ناتجة عن سيطرة نزعة تتصور أن «ما في الأذهان» مطابق مطابقة تامة «لما في الأعيان» وتتزايد درجة «الالتباس»، وما تفضي إليه من «عدم الفهم»، وما يترتب عليها من «عداء» ورفض، حين يكون «ما في الأذهان»، قديما راسخا، لأنه يكتسب من «القدم» صفة العراقة التي تضفي عليه مشروعية لا يجوز المساس بها أو الاقتراب منها، لأنها مشروعية مقدسة.

كثيرة هي الأفكار التي يحدث لها ذلك في أذهان العامة، لذلك تكون مقاومتهم لما يناقض أفكارهم تلك، أو حتى يخالفها مخالفة جزئية، مقاومة



القرآن الكريم الذى نزل به الوحي الأمين على محمد صلى الله عليه وسلم من عند الله سبحانه وتعالى نص قديم أزلى، وهو صفة من صفات الذات الإلهية. ولأن الذات الإلهية أزلية لا أول لها فكذلك صفاتها وكل ما يصدر عنها. والقرآن كلام الله فهو صفة من الصفات الأزلية القديمة، أى أنه قديم، وكل من يقول أنه «محدث» وليس «قديماً» وأنه «مخلوق» لم يكن ثم كان- أى حدث فى العالم- فقد خالف العقيدة واستحق صفة «الكفر». فإن كان يقول ذلك وهو مسلم فالحكم عليه أنه «مرتد»، لأن قدم القرآن- أى عدم خلقه وحدوثه- من مفردات العقيدة التي لا يكتمل إيمان المسلم إلا بالتسليم بها.

والحقيقية أن مسألة طبيعة القرآن- هل هو قديم أم أحدث- مسألة خلافية قديمة بين المفكرين المسلمين. وقد ذهب المعتزلة مثلاً إلى أن القرآن محدث مخلوق لأنه ليس صفة من صفات الذات الإلهية القديمة. القرآن كلام الله، والكلام فعل وليس صفة، فهو من هذه الزاوية ينتمى إلى مجال «صفات الأفعال» الإلهية ولا ينتمى إلى مجال «صفات الذات»، والفارق بين المجالين عند المعتزلة أن مجال صفات الأفعال مجال يمثل المنطقة المشتركة بين الله سبحانه وتعالى والعالم، فى حين أن مجال «صفات الذات» يمثل منطقة التفرّد والخصوصية للوجود الإلهى فى ذاته، أى بصرف النظر عن العالم، أى قبل وجود العالم وقبل خلقه من العدم. وتفصيل ذلك أن صفة «العدل» الإلهى لا تفهم إلا

فى سياق وجود مجال لتحقيق هذه الصفة، وليس من مجال إلا العالم. وصفة «الرازق» تتعلق بالمرزوق، أى وجود العالم.. الخ. وإلى هذا المجال صفات الأفعال تنتمى صفة «الكلام» التي تستلزم وجود «المخاطب» الذى يتوجه إليه المتكلم بالكلام، ولو وصفنا الله سبحانه وتعالى بأنه متكلم منذ الأزل- أى أن كلامه قديم- لكان معنى ذلك أنه كان يتكلم دون وجود مخاطب- لأن العالم كان ما يزال فى العدم- وهذا يناقض الحكمة الإلهية. أما صفات الذات فهي تلك التي لا تحتاج لوجود العالم كالعلم والقدرة والقدم (الأزلية) والحياة، فالحق كما يقول المعتزلة عالم لنفسه قادر لنفسه قديم لذاته حتى لذاته. ومن هذه الصفات الأربعة أوجد العالم، فلولاً الحياة والقدم والعلم والقدرة ما وجد العالم. ولذلك اضطرت المعتزلة للاتساق مع سياقتهم الفكرى والعقلى إلى افتراض أن العالم كان له مستوى من الوجود فى العدم أطلقوا عليه «الوجود الشئى» فى العدم، وذلك ليكون هناك مخاطب بقوله تعالى: «كن» التكوينية التي يخاطب بها الأشياء فتكون.

ذهبت بعض الفرق الأخرى إلى عكس ما ذهب إليه المعتزلة، فقالوا أن الكلام الإلهى صفة من صفات الذات، وذهبوا بالتالى إلى أن القرآن كلام الله الأزلى القديم لأنه صفة ذاته، والشاهد فى هذا كله أن تصديق طبيعة القرآن مسألة خلافية بين المسلمين، وقد حاول الخليفة المأمون أن يفرض فكرة المعتزلة على العلماء والفقهاء بقوة السلطة وسيف





بعد ذلك في كتب التلخيصات المتأخرة  
على النحو الذي ساد واستقر وشاع  
وصار من «العقائد» التي يقال ان  
مخالفتها خروج عن الملة، بل هو كفر  
بالإسلام وارتداد عنه.

هنا يجب ان نلتفت إلى أن سيادة  
الافكار وهيمنتها تم وما زال يتم-

السلطان لكنه فشل. وتم على العكس  
فرض فكرة الاشاعرة التي قالت ان  
القرآن له جانبان : جانب القدم والأزلية  
وهو الكلام الالهي في ذاته وأحيانا  
يطلقون عليه «الكلام النفس القديم»،  
والجانب الآخر هو القرآن الذي نقرأه  
وهو محاكاة للكلام الأول وليس هو.  
وهذه الفكرة التي سادت تم اختصارها



بأدوات القهر والقمع السلطوي، وكما حاول المأمون فرض فكرة المعتزلة حاول خلفاؤه قتل فكرة المعتزلة وفرض فكرة خصومهم، وفي سياق الانهيار الحضاري والتخلف الفكري الذي أصاب العالم الإسلامي بفعل عوامل التفتت الداخلي والهجوم الخارجي- والمستمر حتى هذه اللحظة- استقرت الفكرة، ولخصت وشوهت واكتسبت قداستها عند العامة في الخاصة، بلو عند المتخصصين، وفي كتاب الهام جدا «رسالة التوحيد» اختار الإمام محمد عبده في الطبعة الأولى الانحياز إلى فكرة المعتزلة عن خلق القرآن، لكن الشيخ الشنقيطي نبهه إلى خطورة أن يتبنى هذه الفكرة - لا ندري أي نوع من الخطورة سوى معارضة الأزهر والعلماء وتأييد العامة- فحذفها الإمام من الطبعة الثانية، واستبدل بها الفكرة الشائعة، ولا ننسى في هذا السياق أن «رسالة التوحيد» اعتمدت المنهج الانتقائي فاعتمدت «توحيد» الأشاعرة دون مفهوم «العدل» عندهم، واعتمدت «عدل» المعتزلة دون مفهومهم للتوحيد، ربما لنفس الأسباب التي هذر منها الشيخ الشنقيطي.

ليس مفهوم أزلية القرآن إذن جزءاً من العقيدة، وما ورد في القرآن الكريم عن «اللوح المحفوظ» يجب أن يفهم فهماً مجازياً- لا فهماً حرفياً- مثل «الكرسي» و «العرش»... الخ... وليس معنى حفظ الله سبحانه للقرآن حفظه في السماء. مدونا في اللوح المحفوظ، بل المقصود

حفظه في هذه الحياة الدنيا، وفي قلوب المؤمنين به، وقول الله «إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون» لا يعني التدخل الإلهي المباشر في عملية الحفظ والتدوين والتسجيل، بل هو تدخل بإلنسان المؤمن بالبشارة والحض والحث، والترغيب علي أهمية هذا «الحفظ»، وفهم «الحفظ» بأنه تدخل مباشر من الذات الإلهية فهم يدل على وعي يضاد الإسلام ذاته من حيث أنه في جوهره الدين الذي أنهى العلاقة المباشرة بين السماء والأرض إلا عن طريق التوجيهات والإرشادات المضمنة في القرآن الكريم وفي سنة الوحي الثابتة عن النبي صلى الله عليه وسلم. وحين يصف التصور الذي يذهب إلى أن القرآن مكتوب في اللوح المحفوظ باللغة العربية، كل حرف منه يقدر بحجم جبل يسمى جبل «قاف» حين نقول أن هذا تصور أسطوري، فالوصف خاص بالتصور الذهني مهما كانت الروايات التي تدعمه، ولا ينصرف الوصف نفسه «أسطوري» إلى القرآن الكريم ذاته، والمأساة الحقيقية أن يصير بعض المتخصصين علي «عدم الفهم» ويستمرروا في «التبليس» على العوام وعامة المثقفين، لأنهم يتصورون - مرة أخرى يتصورون- مطابقة ما في أذهانهم (أفكارهم المستمدة من بعض الآراء التراثية) لما في الأعيان، أي للحقيقة المطلقة، ثم يزعمون بعد ذلك كله أنهم لا يؤمنون بالكهنوت، ويزعمون أنهم مع حرية الفكر لامع «الكفر» فأي «كفر» هنا، وأي «فكر» هناك؟



# نصوص



## تشو- جوج

الكسندر جراديناروف

ترجمها عن الفرنسية:

لويس جرجس

يبدلون مجهودا كبيرا لإنزاله، أعرف أن ثنيه ليس سهلا، لأن الأموات يتصلبون مثل الصخر هذا ماقالته لى جدتى.

بالنسبة لى فىنى أعرف أن تشو- جوج كان أكثر عنادا من أن يسمح لأحد بأن يلوى ذراعه ، ولا أصرف كيف يتسنى لهم إغلاق الغطاء بدون أن يقطعه؟

أسدلت الستائر ، وغرق الصالون فى ظلام خفيف... الأرضية الخشبية تلمع ، بينما تبدو الزهور الاستوائية - على الموائد البيضاء الصغيرة ذات الأرجل الرفيعة - سوداء ومطلية بالشمع ... ولكن ، هل توجد شموع لقد كانت موجودة لحظة دفن أبى .. كما كان

مات تشو- جوج هذا الصباح، والآن لا أجرؤ على اجتياز السور لأراه كما أفعل كل صباح. على أن أبقى هنا منكمشا بين أعواد التين الشوكى حتى أتمكن من مراقبة الداخلين إلى المنزل والخارجين منه. تساءلت- عندما تتابع الكثيرون من هؤلاء السخفاء- كيف سيتحملهم؟

أنخيله ضخما وممدا فى التابوت بينما ذراعه مرفوعا ومتصلبا فى ذلك الوضع الذى لاتسمح لى أمى بعمله أبدا. المؤكد أنه فعل ذلك قبل أن.. قبل النهاية، ليثبت للموت أنه قادر على تحديه... أرى أن هذا ليس مستحيلا عليه. لقد رقد ثم رفع ذراعه، ولابد أنهم



يوجد كاهن ، المؤكد أنهم لن يجرؤوا على احضاره ، والكاهن أيضا لن يجرؤ على الاقتراب منه ، فلطالما ضربه من قبل ، ولكنه مات ، مات.

المؤكد أنهم وضعوه على مائدة الصالون البيضاء ، ولابد أنهم يتساءلون مما يفعلونه بذراعه المرفوعة؟ هل هو عار؟ انه يرتدى سروالا .. لن يتركوه هكذا لأن هذا لا يليق ، لقد ألبسوه بدلته ، ولكن ماذا يعرفون عنه؟! وما هم يلبسوننى أنا أيضا رغم أننى لم أتخلص من الشعور بأنه موجود فى مكان ما حولى ، كأنه على قيد الحياة ، وبدون شك فان ذلك هو السبب فى أننى لا أريد .. لو رأيته سأكون مضطرا للاعتراف ب...

فى مثل هذه الساعة بالضبط كان يجب أن نكون معا ، وبينما يحتسى قهوته وهو يرتدى سرواله - حيث الحرارة شديدة حتى فى الصالون - وأتناول أنا قطعة من الحلوى ، كان نابليون هو موضوعنا - الذى اقترحته ووافق عليه تشو-جوج- لو انه انتصر فى ووترلو هل كان بوسعه التغلب على التحالف؟ هذه العصاية الضالة من أبناء أوى؟ نعم كنت قد دافعت عن هذه النظرية ، وكنت أتألم له دائما أكثر من أى قائد حربى آخر ، أى سوء حظ: هذا الأبله بلوشيه ، وذاك الخائن جروشى ! ولكن تشو-جوج كان يقول إن الحظ له حسابات أخرى ، لأن ووترلو ومارينجو متشابهان « هذه هى الحقيقة يا صديقى

الصغير » هكذا كان سيقول بلا شك.

وإن تشو-جوج يكره الطفاه ، ويرى أن أفضل ديكتاتورية هى أسوأ من أسوأ ديمقراطية انه لا يتأثر بالاسماء الرنانة ، لقد قالت لى -جى-تى إن تشو-جوج لونه احمر ، ولكننى اعتقد انها مصابة بعمى الألوان لدرجة انه .. يمكن أن يكون أحمر فقط عندما يشرع فى اطلاق الصفير فى قارورته الزجاجية الصغيرة.

بالنسبة لى فهو تشو-جوج الحكيم الصينى العائد إلى الحياة فى صورة جديدة ، بينما تؤكد انه لو كان بارعا للغاية فان ذلك فقط لأن لديه حكمة مقدسة ، ولانه كان حكيما بطريقة غير مألوفة ، ومخالفا تماما للآخرين ... قطاع الطرق ، يا الهى ، لقد كان فى رأيها ذا صوت عال ، ولا يحترم أحدا ، ورغم هذه الحماقات ، وهذه الغرابة ، وتاريخ السخرية ورفضه تحية العلم فان فضيحتة المدوية هى تحريضه على يوم ٢٤ مايو المقدس\* ...

جى-تى .. فى الواقع انها لا تعرف شيئا ! عندما انتهينا من توضيح الموقف بالنسبة لبونابرت فانه شرع فى تعليمى كيفية الفش فى لعب الورق .. لأن الرذيلة تفقد قوتها عند محاربتها بينما تظل اللذة كما هى .. الا اننى لم أهتم بلعب الورق فهو بعيد عن اهتمامى مثله مثل الملاكمة ، وقد دربنى عليها تشو-جوج ثلاث مرات اسبوعيا ... لقد كان ملاكما ايضا فى

\* ٢٤ مايو. عطلة فى بلغاريا بمناسبة عيد القديسين: سيريل وميتود اللذين يعتقد انهما أول من استخدم الأبجدية السلافية.



ولكن ... يا سيد جيورجى  
لقد كانت جدتى تصاب بالشلل ما أن  
تراه ، وتفقد القدرة على الكلام وهى  
التي لا تكف عنه أبداً. - اصغ لما أقول  
لك! أكمل بصوت أكثر رقة بينما جدتى  
تبتسم بسذاجة وتعلق.  
لقد أحدث تشو -جوج نفس الأثر لدى  
الجميع ابتداء من زوجته العممة مارا ،  
وانتهاء بقضاة المدينة.

كنا ننتزه فى الشارع الرئيسى فى  
الميناء ، وكان الكل ينحنى له بالتحية  
ومن وراء ظهره كنت أسمع همهمات  
سيئة، إن تشو-جوج يقول رأيه بقسوة  
لأى شخص ، لقد سمعته مرات يسب  
مثل أبناء الشوارع ، ولكنه كان حريصا  
على الا أسمعها ، كما لم يسمح لى أبدا  
بقراءة «تاريخ السخرية للشعب  
البلغارى» ذلك الذى كلفه وظيفته  
كمساعد في الجامعة منذ ١٩٢٨.

لقد حفظته عن ظهر قلب ، صممت،  
وقراته ، ما صدمنى حقيقة ليست تلك  
الألفاظ البذيئة التى يمتلئ بها الكتاب  
- مثل «العجيزة المشعرة» و«الغازوق  
الحى» ... وغيرها لاننى عرفت فى  
المدرسة بذاءات تزيد عنها أكثر من مائة  
مرة - ولكنه ذلك الحزن الذى يطل منه  
رغم ما يشيعه من تسلية عن طريق  
التلاعب بالالفاظ . إن الكتاب معزن جدا  
، بطريقة غير مألوفة ، وبالتأكيد انه  
لهذا السبب لم يسمح لى بقراءته حتى  
لوفهمته كله.

- سبتقرأه فى الوقت المناسب - أكد  
لى تشو-جوج وقد خدمته أسئلتى

وقت ما . انه لم يترك شيئا دون أن  
يفعله قبل أن يتزوج وقبل أن يصبح  
استاذاً للرياضيات.

فى أحد الأيام ضربنى بوجوميل فى  
معدتى ، وكنت على وشك البكاء من  
الألم لولا وصول تشو-جوج الذى دفعنى  
الى الهجوم عليه ، ولم يكن أمامى حل  
آخر ... ضربته بعنف ، وكان تشو  
-جوج يشجعنى بصوت يدوى فى  
الشارع كله مثل المدافع ... هرب  
بوجوميل ، وتقدمت من تشو -جوج  
متوقفا سيلا من المديح، ولكنه بدلا من  
ذلك وجه لى اللوم لاننى كنت أضرب  
مثل وغد صغير، وكدت ابكى مرة أخرى  
بينما أكتفى هو بالضحك والسخرية  
منى قائلا: لقد نال كل منكما ما  
يستحقه .. لم أبك أبدا - وحتى الان -  
رغم رغبتي، فلم يكن ذلك يروق له ...  
وقد تجشأ من فمه باستهزاء والمؤكد انه  
استهزأ بالموت ايضا وأتى - لحظتها-  
بهذه الحركة نفسها.

انه لا يحب المظاهر العاطفية مثل  
الدموع ، والملاطفة ، والتودد، ويرى ان  
القبلات بين الرجال شئ سخييف جدا ،  
انها للنساء فقط ... ما الذى يجبرهم  
على تقبيلى فى حين ان لا أهمية لذلك  
الذى يظهرونه.. إن الشئ الوحيد الذى  
يحسب حسابه هو : بماذا يفكرون  
ويشعرون ، ولكن الغالبية...

- يا جانا- صاح تشو-جوج يوما عبر  
الصور الخشبي بينما كان يبرم شعر  
صدره ، هذه الألعاب صعبة عليك دمها  
لى.



يدها صينية فوقها قهوة العصر ،  
والكونياك ، والعصير ، وحلوياتي  
المفضلة ، لقد كانت له عاداته التي لا  
تتبدل ، وكان حريصا جدا عليها ،  
وبخلاف ذلك فانه كان ديمقراطيا تماما.

لو انه اعطاني البندقية أمس كما  
طلبت منه لكنت أشهرها الآن فلا أدع  
أحداً من هؤلاء المزعجين يدخل ، لقد  
وعدني من وقت طويل بأن ارثها بعد  
موته ، ولكن هل سيسمحون لي بأخذها  
الآن ؟ فى الواقع اننى لم ألح عليه من  
قبل لاقتناعي بأنه سيموت قبلى  
وكننت مطمئنا لذلك.

- المهم الا تستخدمها فى العنف ضد  
أحد يا صغيري ، قال ذلك وهو يصوب  
تجاه الغربان على سطح منزل الدكتور  
مارينوف ، وأضاف ان الشجاعة  
والمخاطرة هي كلمات ليس لها مقابل فى  
البulgارية.. باف .. ويسقط غراب مصابا  
برصاصة فى الرأس أو فى غير الرأس ،  
ثم جاء دورى وكانت الرماية هي الميدان  
الوحيد الذى اتفوق فيه عليه ، وكان  
هذا يكفينى أوما برأسه استحسانا ،  
وهمس بخجل انه كان يغلبنى منذ  
عشر سنوات فقط ، أما الآن ، فان  
الموت....

- لا يجب أن يمثل الموت ايه أهمية  
بالنسبة لك لأنك بعيد عنه أكثر منى ،  
أنا الذى اسمعه فى أننى مثل نقيق  
ضفدع .. انه لا شئ والموت يخاف من لا  
شئ ! اذا لم يملك الناس الخوف -  
والموت موجود فى أعماق كل خوف -  
لعاشوا فى هدوء تام ، المهم أن يسيطر  
المرء على جسده ، وإن يتقبل المبادئ

الماهرة - يجب أن تعلم ان «تاريخ  
السخرية» ليس مجرد تهكم كما يعتقد  
العامة ... انه الحقيقة عن الشعب كله ..  
عنا ... لو أن رجلا أو شعبا لم يستطع  
الضحك على عيوبه ، وعن حماقات  
ملوكه؛ فانه لن يصبح حراً ، وسيظل  
عبداً لعقده ، ولعقد الذين يتحكمون فيه  
، انظر الى الفرنسيين أو الانجليز ، اذا  
لم يطالع رجل السياسة منهم  
الكاريكاتير المرسوم عنه فى الصحف  
فانه لا يتطلع الى بلوغ الشعبية التي  
يتمناها. فى بلغاريا يوجد ليس بين  
«الشعبى» و «الديمقراطى» ، ولكنهما  
فى الواقع شئ واحد ، أما البقية  
فاشياء لا قيمة لها.

كننت أريد أن أعترف له أننى  
خدعته ، وأننى قرأته ، وفهمته جيدا ،  
ولكنى لم أجد الشجاعة الكافية ، لم  
أتمكن من إسماعه عندما يعلم أن ولدا  
صغيرا قد هضم «تاريخ السخرية» ، هل  
أذهب الآن وأهمس له فى أذنه ؟ هل  
أبوح له قبل أن يواروه التراب؟ امرف  
أن هذا لن يجدى ، وانه لن يسمعنى  
اعذرنى يا تشو -جوج اننى أحبك. الآن  
فقط يمكننى قولها لأنك لست هنا ،  
ولكن عندما أكبر فاننى لن أخاف ابداً.

ذات مرة ، وكنا نجلس بعد الظهر فى  
ظل شجرة المشمش فى الفناء الخلفى  
لمنزل ، وكانت معنا بندقية صغيرة ،  
ناى تشو -جوج برفق فى البداية:

- مارا ... ماريتت ... مارينيتت ثم  
صرخ: مارا ، تعالى هنا فليأخذك  
الشیطان!

هرولت العمه مارا مثل السهم وفى



وبدون شك سيرغب قليل من الناس فى النفاذ إليه ، ولكنك وحدك ستكون صاحب القرار ، وأحيانا ستشعر انك وحيد - ولا أقول دائما - عليك أن تكون مثمراً دائما ، أن تكون مخترعا حتى لو لم تجد ما تأكله .. ما الذى يلزمك أكثر من ذلك يا فتى؟

وضع يده على عنقي .. ارتعشت متوقعا واحدة من تلك الصفعات التى كانت تطالنى منه .. ثم صفعنى ولكن برفق ، واستدار محاولا إخفاء تأثره ، أعطيته ضربة فى بطنه ، وجريت بعيدا عن متناول يده ، وكنا نضحك معا.

.....

هذا هو الدكتور مارينوف كيف يمكن ألا أكون قد رأيته ذلك الذى يبكى الغربان ، حارس البيوت النشط ، عندما مات أبى لم يره احد مرة واحدة .. وعندما ارتكبت فضحيته فى الرماية اقترح عليه تشو -جوج أن يتقابلا سواء على اقدامهما أو راكبين ، وسواء معهم الرماح القصيرة أو الطويلة ، أو السيوف أو الكرابيج أو الهراوات أو كل ذلك فى وقت واحد ، لقد رفض الدكتور مارينوف وحينذاك وصفه تشو-جوج بـ الاسفنج ، ونصحني بالهرب قبل ان يطره بالرصاص على مؤخرته.

والآن يخرج الدكتور من المنزل مع العمة مارا .. هل حدث ذلك بسبب الموت .. شئ غريب ، غريب جدا ..

جذبت انتباهى أصوات صادرة من نافذة المطبخ أعلى رأسى ... كانت أمى وجدتى تتبادلان الحديث.

التي تستولى حتى على العقل المضطرب ولكنه - ذلك الوغد - يضطرب لانه أحيانا لا يملك الوقت الكافى للحكم بينما لو كانت الاشياء المهمة محددة سلفا فى ضميرك ، وكانت يدك جاهزة ، فانها توجه الضربة فوراً.

- وما هو المبدأ؟ سألته وأنا أحاول تقليد طريقته فى وضع الساقين

المبدأ ... أه .. أنه... هناك حيث تمر نملة فان هذا سوف يصير طريقا ، النملة فى البداية ، ثم القطعة ، ثم الذئب ، وفى النهاية يأتى الانسان ..، دائما الى الامام ، وبالرغم من الاحجار المدببة واللصوص المتربصين له ، فانه وابتداء من اللحظة التى يختار فيها الطريق فان عليه أن يكمله حتى ولو اضطر الى ان يترك جلده فيه ا ذلك هو المبدأ!

- الانسان ... انه أشبه بالمدركات الثقيلة التى تذهب للععد ، وتكتسح فى طريقها كل شئ .. ولا توجد اية قوة تستطيع إيقافه.

-المدركات الثقيلة لا تفتح طريقا يا صغيرى .. انها كالبريق ، تلك القوة التى تكتسح كل شئ وتزرع الخوف فى قلوب الناس بضوضاء الجياد وطنين الدروع والرماح المسنونة ... ورغم ذلك فالثابت ان الخوف ليس ابديا مثل المبدأ ... ولذلك لا يجب ان تخاف.

ارتشف رشفة من القهوة ، وأشعل سيجارته ونظر إلى أعلى قليلا.. وما أن تتخلص من الخوف فانك سترى العالم بألم عينيك أنت وسيكون لك عالمك الخاص الذى لا يمكن لأحد تخريبه أو الدخول فيه إلا اذا سمحت له أنت ،



كتفه وهز رأسه مثل شخص مهم وهمهم ببعض كلمات لم أفهما ولكنى ادركت فقط أنها لاتينية ، تملكنى غضب جنوني أمسكت حجرا بيدي وضغطته.

فتح الباب وظهر تشو -جوج واصل الاثنان طريقهما تجاه الباب دون ان يلاحظاه ، شعرت بدوخة خفيفة وسعادة لاعتقائى انه حى ، ثم شعرت بتأنيب ضمير ، وخجلت لانى اعتقدت انه مات . خطر لى انه أراد أن يوقع بهما .. والآن فانه سيعطى الدكتور ركلة .. بقدمه على خلفيته ثم يعوي فى أذن امراته «مارا»!

ولكنه لم يفعل لا هذا ولا ذاك ، اتجه ناحيتى ، كان شابا ونحيفا وبسهولة قفز على السور ، دهن الثوت بقدمه ورفعنى لأعلى ، دخلت ذراعاه فى ساقائى ، لا بل قدمائى هما اللتان انغرزتا تحت ابطيه .. فى جسمه حتى حزامه ، بدا لى صغيرا جدا ، اصطدمت رأسيها ، قفز قفزة خطيرة وتحول منى وسمعت طقطقة جلدى .. ثم انتهى كل شئ.

نهضت ورميت حجرا ناحية رأس الدكتور مارينوف وعدت إلى المنزل بذلت امى وجدتى جهودا مضنية لكى ارتدى البدلة الجديدة لنذهب إلى الوداع الاخير «لتشو -جوج» انما فى الحقيقة لم تنادياته بهذا الاسم ابدا ، ورغم ذلك فقد اصرتا عليه فى الصلاة ، لم أفهم سببا لذلك فى حين تذكرت البندقية ، لقد حرصتا على تذكيرى بعطف الفقيد على ، وبالا احترام والاعتراف بالجميل الواجب أن احمله له .. لقد رفضت كل هذا.

- انتبهى ، لقد كان مختنقا على ما يبدو عندما كان يجهز صنوبر المياه الساخنة ... عثرت عليه مارا غارقا فى البانيو ، وكان بخار الماء منتشرا لدرجة يصعب معها التنفس.

- ولكن هذا فضيلع يا أمى: ياله من مسكين

- طالما قلت لك انه يوجد اله فى هذا العالم .. حسنا ، لا تهتمى بذلك انه بالتأكيد لم يشعر بشئ... اوو

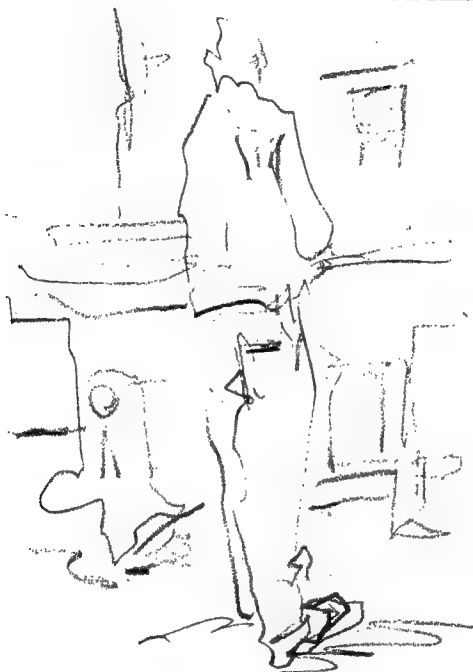
وأخذت تصرخ كما لو ان احدا يخنقها ، شعرت بقشعريرة تسرى حتى قدمي ، سمعت صغيرا ، ضوضاء عدو ورئين معدنى ، تنبعت واتخذت وضع الاستعداد لتلبية النداء لو استدعونى للمساعدة ، ثم شمعت رائحة لبن يغور ، وسمعت صوت جدتى الغاضب.

كل شئ داخلى كان يسخر ، لم يفارق الدكتور مارينوف وامراة تشو -جوج عيني لحظة واحدة ... وقفا على سلالم السطح ، والآن انهما يهبطان بينما يدور بينهما حديث ما ، بدت لى العمة مارا مختلفة غريبة جدا جدا ، مرا قريبا جدا منى ، ولكنهما لم يريانى بينما كنت اراهما بوضوح تام.

لحظة مرور البنطلون والحقيبة أمام عيني ، فتحت الحقيبة وظهر اصبع متجمد من خلف الحافة المعدنية ، انه بلا شك الاصبع القوي لتشو -جوج! الذراع أيضا كان موجودا ... بسرعة وبحركة عفوية اعاد الدكتور الطرف الذى برز ، صفق القفل وقال بصوته الناعم كما لو كان يعتذر..

- موتيو يضرب بالسوط ! ورفع





هذه السخافات؟ لا يجب أن ننسى أنهم قطعوا ذراعاه بلا مبالاة، وأنه يمكنهم أن يفعلوا ذلك معي أيضا بعد موتى ، ولكن طالما بقيت على قيد الحياة فالويل لك أيتها الشياطين.

والآن افهم السبب الذى متعنى من الدخول لرؤية الجسد طوال النهار ، لأنه بالرغم من كونى طفلا صغيرا إلا أننى لم أكن أخاف أبدا ... ببساطة فأنه لم يكن شمة داع للذهاب هناك ، ما أهمية ، كل

---

\* الكاتب الكسندر جرانديناروف : ولد فى بلغاريا فى ١٩٥٩ ، وهو مهندس ، وعمل ملاكما ثم عامل مناجم فمساعد فى سيرك روسي ، ويحار فى جنوب افريقيا وصحفيا مستقلا ، نشر قصصا فى الصحف والمجلات البلغارية (نشرت تشو- جوج فى ١٩٩٠) يعيش المؤلف حاليا فى باريس.

---



## الجنرال والربابة

رابع بدير

الجنرال قال شيئاً للعارف بالله الذى داعب لصيته وابتسم. رفع الجنرال ربابته عالياً، وتوسط الحلقة، نهض العارف بالله.. تفجر الإيقاع من بين أصابعه، وهاجت الأجساد.. برق..سيارتاكوس المصلوب.. أحمر الشفاه فوق شفتى الجيوكتندا- تجلى ذكورته فى المرة الأولى.. رائحة البخور فى يوم الجمعة، وجدته تقرأ سورة الكهف، وهو يجر العملات المعدنية المخرومة فوق بلاط الصالة. يفاغل أمه ويفتح باب الحمام. يرى رغاوى الصابون تنزل على جسد عائشة التى صرخت،

كان الجنرال يخلص جسده من الزحام، ويخترق صفين من المقابر فى طريقة إلى صاحب المقام.

سيدي ينادينى..ذاك ممتمن...

ليلة الوداع..يسير الجنرال بسترته العسكرية... ينطلقونه الجينز وحذاءه الكاوتشوك.. بيده ربابته..متوجاً فى قدسالاتداس..تختلط فى عينيه إرتعاشات الضوء...أكوام الحمص فوق الأفرشة.. البنادق المتراسة على الحوامل الصيدية.. الحركة المتماوجة للرجال والنساء.. تحاصره الأرواح وجماجم الموتى، فيسيل منه الشجن. لعل





البحر واختفى.. من هنا بدأت حركته..  
خصرها أسع لديه من مقولة سارتر عن  
البحيم. اقتحمت عليه خلوته. دعت له  
بالزوجة الصالحة. جلست على حافة  
فراشه. رأى اتبعات الضوء من الثديين .  
رغبة الجسد المثقل بترهلاته فى التحرر  
من طاقة اتزانه . إأنصت لوجيب الجامع  
فى أوردتها.. يفيض من عينيها  
الذابلتين وشففتيها المرتجفتين. تشكو  
اليه.. المكتوب فوق الجبين. تشتعل بين  
يديه وتبكي.

تشبثت أصابع الجنرال بالربابة  
تصلبت أطرافه وسقط على الأرض.  
نهض العارف بالله صارخا:  
- روحه غائبة.. ابن الأفاعى..

فينفد صبر الأم وتقذفه بغطاء (الحلة).  
للخيبة دلالتها عليه منذ أن رمى  
الآب (طوبته) واستمعوا لله فيه ،  
ليرحل ويهيم من بلد إلى بلد.. يطلق  
حكاياه عن النساء، وهنود الأنكا  
برقصاتهم المتفجرة بالقوة والانتشاء،  
فيحدث أنه قدم لك الريح وصاحبته  
غيمة لاتفارقه. حتى آب لتصطفيه  
عائشة العائدة لتوها من زيارة زوجها  
السجين، وتسكنه فى نسيج عرفها،  
وتقول لجارتها:

- بكرة حيام واللى عليها العادة  
تفطر..  
فى الاسكندرية سقط سروالها فى



## سفر.. ألف.. باء.. دال

اسماعيل بهاء الدين

## (اصحاح أول)

عانقتك..  
 عانقتنى..  
 ضيمتك الى صدرى..  
 ضيمتنى الى صدرك..  
 قبلتك..  
 قبلتنى..  
 ذبنا فى عمق بحار القبله الاولى..  
 توحدنا..  
 مضينا- على أجنحة طيور الحب  
 الفضية- تطوف بأرجاء العالم..  
 أغنى لك..

(فى البدء كنت وحيدا..  
 مطاردا طريدا.. لانتى- دائما-  
 كثير التساؤل.. كثير  
 الاعتراض.. أو كما يقال..  
 مشاغب.. وبعد ألف عام من  
 الضياع فى البرارى وفى القفار  
 التقينا.. فتحت قلبى لك وقلت  
 .. كونى لى.. ففتحت قلبك لى  
 وقلت.. إنى لك.. وهكذا..  
 حملتك- بين ثنايا الضلوع-  
 وردة ونجمة وسنبلة).



أُتغنى بك.. عنك.. امتدت تتحسس وجهك.. فلم  
نفجر- فى ربي العالم- ثورة  
خضراء.. طردت عيناى آخر حراس بوابة  
النوم..

نمنع طيور العالم الحب.. تلتفت حول فراشنا العشبي  
تعلم سكان العالم الحب.. الأخضر.. فلم أجدك.  
نراقص الاطفال والعذارى.. نهضت فزعا.. عدوت.. بحثت- عنك-  
ننفض عن العقول غبار التاريخ... فى المروج القريبة.. فلم أجدك.  
نخلص العيون- كل العيون- من وهكذا..  
شباك العناكب.. عدت- كما كنت قبل اللقاء-  
نلهو.. وحيدا..

تسبق- فى لهونا- الرياح والأمواج.. وهكذا..  
تسهر.. انطلقت- هائما على وجهى- أبحث  
عنك..

والأقمار... بحثا عن ذاتى ومعنى وجودى..  
نحلم.. سالت منك المرامى والرعا..

نضاجع فى حلمنا- الورود الأرض والسماء..  
والزهور.. الطير والأزهار..  
نحيا.. الموج والبحار..

فننجب- فى واقعنا اليومى الرمل والصخور..  
المعاش- أحلى الثمر واللبذور.. الأطفال والعذارى..  
بعد أعوام عشق طويلة.. لكننى...

تعبت.. فألقيت بنفسى بين لم أجدك..  
ساعديك.. وغفوت. ولا وجدت لسؤالى- عنك- جوابا..  
وهنا..

## (اصحاح ثان)

ألقيت بنفسى- مرغما - بين أيدى  
المنجمات والمنجمين..

ركعت- باكيا عجزى وحيرتى- تحت  
أقدام العرافات والعراقين..

وأضيت الليالى فى خيام ومضارب  
الدجالات والدجالين..

لفحت وجهى سياط الشمس النارية  
القوية..

أيقظتنى.. سبقت يدى اليمنى عيني بحثا



بعد مائة عام...

اهتديت مصادفة الى السر الرهيب

## (اصحاح رابع)

على أجنحة طيور الشوق الشوك  
النارية طفت العالم..

بعد سنوات..

اهتديت الى قلعة آلهة الحقد الاسود  
وتجار الرقيق الصماء..

وهناك..

تحت أسوار هذه القلعة...

رفعت صوتي بالنداء والغناء:

- حبيبتي..

منيتي..

هذا أنا..

هذا إسماعيل...

إليك جاء..

وهنا...

امتدت يدك إلي- عبر قضبان نافذة  
زنزانتك- شاحبة.. دامية..

كحمامة بيضاء ممزقة الجناحين.

ثارت دمائي..

تأججت حرائق الغضب بأعماقى..

حملت - كإعصار- على مدخل  
القلعة..

دفعت- كموجة عفية فتية- حارسها  
الاسود العملاق..

نحيته- بمنف- عن طريقي..

انطلقت- كسهم شهابى نارى- الى  
أعلى.. رغم الظلام الحاكم...

صعدت ألف سلم..

تخطيت ألف باب..

## (اصحاح ثالث)

اشتعل غضب آلهة الحقد الاسود..

أحسنت بقرب نهايتها..

عندما وجدت طيور العالم الحب..

وعرف الناس- أهل العالم- الحب..

أصابته الشروخ قلاع سلطان آلهة

الحقد الاسود...

عندما عادت العقول- بعد طول

توقف- عقلوا..

عندما عادت العيون- بعد طول

العمى- عيونا..

وعندما سارت النجوم والأقمار الى

توحد مع ورود العالم والأزهار.

ولأننى جبلت على تحدى هذه الآلهة..

وخرق قوانينها البغيضة..

ولأنك صرت- منذ لحظة توحدنا

التاريخية- سلاحى للصمود والتحدى..

قررت الآلهة عقابى.. بتجريدى من

عدتى وسلاحى.

وهكذا...

انتزعوك منى..

لحظة أن كنت ملقى بين ساعديك..

وكانت أنا ملك الرقبة تسافر فى

ليل خصلات شعرى..

وأسلموك- هدية- لبعض تجار

الرقيق.



العالیه.

### (اصحاح خامس)

عندما أصبحت- فى الهواء- بدنا  
معلقا..  
صرت نسرا..  
ضربت الهواء بجناحى الكبيرين..  
أصاب الشلل جناحى الكبيرين..  
درت فى الفضاء دورة..  
دورتين..  
ترنحت..  
رفعت رأسى لأعلى.. مستنجدا  
بنظراتك..  
صفعتنى- فى لحظة طلب العون-  
صرخاتك..  
فأصابنى دوار..  
وهويت..  
(فى البسء كنت رجلا  
وحيدا..مطاردا..طريدا..  
صوت إلها فريدا..فى الحلم كنت  
نسرا.. وعندما ارتطم جسدى  
المرهق المتهتك بالأرض.. مدت  
رجلا وحيدا..مطاردا.. طريدا..  
جريحا).

صرعت ألف مارد..  
أصبحت قيد ذراع منك..  
فسمعت- من وراء باب زنانتك-  
صرختك:  
- حطم قيودى..  
خذنى..  
خذنى إليك..  
ولكن..  
قبل أن أقتحم- بكتفى- الباب  
البلوطى الضخم.. ملبيا نداء العمر..  
خرجت ألهة الحقد الاسود من  
ججورها..  
خرجت- مع الالهة- جحافل تجار  
الرقيق..  
خرجت- مع الالهة والتجار- جيوش  
العناكب والفئران..  
وحينما صرخت- من أعماق القلب-  
صرختك الثانية:  
- ياإسماعيل  
أطبقوا على..  
أمسكو بى..  
شلوا- بعد جهد- حركتى..  
رفعونى- رغم مقاومتى- فوق آلاف  
الرؤوس..  
وألقوا بى من فوق أسوار القلعة



# البلاد

سعد القرش



أقوى من قدرتك على الاحتمال. قال  
اليمنى فى انكسار «والله ما طلب  
شيئا، ولا معنى مال». تستريح لسقوط  
جسمك. يوسع آخرون لك مكانا. تظل  
معلقا بين الأجسام والحر والاهات.  
يتحدث بعضهم لغة لاتفهمها، قفز من  
عيني الرجل التوسل «خذنى مكانه  
فلاذنب له». كان الطريق طويلا. أشار  
لك الرجل. فى لحظة جلس إلى جوارك  
سألك. أجبت إنك ذاهب إلى العاصمة ،  
فى الشمال. دون أن يسأل قلت إنك  
مصرى. لك فى هذا البلد أصدقاء. ليسوا  
جميعا سائقين. وإنك تقطع هذه المسافة

..وبدفعة من يده الغليظة. تجد  
لنفسك مكانا. بين أكوام اللحم الفارق  
فى العرق. قال لك «كم قبضت من  
هذا اليمنى؟».. بنظر ذاهلة. تمسح  
الحجرة. مشيرات الوجوه. من الأركان  
تتجه إليك عيون. قلت «عابر سبيل.  
صنعتُ فيه معروفًا». لم يسألوا. فقط  
أحدهم همس. الأخ مصرى؟. تجيب : نعم  
يرد آخر: يا أهلا بالمعارك. نظر إليك  
بشراسة «تخون البلاد  
يا مصرى؟» تبحث لقدمك اليسرى المعلقة  
عن موضع. تدوس رجلا لاتراه. يغمغم  
بكلمات مبتورة. يقوم آخر. الصفعة





وقد تسلل من الجنوب، ولا تزال معلقا بين الأجسام والحر والزفرات، تزدهم زوايا السجن بالمستقبلين. يسألون عن الهدايا، من الحياء لا تنظر إلى أحد، صفة الشاب تلفح وجهك . يقوم رجل، تنفرس قدماء- وهو لا يبالي- في اللحم الحى. لا يصل إليك «مصرى يضرب بيننا؟» . واحد بعد الآخر. يقفز نحو الشاب، يلهب قفاه . تزوغ عيناه، بأعلى صوته ينادى «ديشى ديشى مارو»، يتحفز البنغاليون، فى عيونهم ينبت

وحذك، أحيانا تستريح على أحد المقاهى المبعثرة فى الطريق. ولا تشاهد فيها إلا أفلام الكاراتيه، فكل ماعداها محظور، جلسة قد تقع عينك على مشهد من فيلم مصرى، أو أجنبى، قبل بلوغ المقهى. وإذا تصل يفلق الجهاز فجأة، يطمئن إليك الرجل. يفتحه مرة أخرى «والله يا أخى .. أوحشتنا الأفلام المصرية». قبل اقترابك من احدى نقاط التفتيش، وحده استيقظ الرجل. قال إنه يمنى. ويخشى على نفسه وعلى.



شرر الثأر له. بتأنف تمسك كسرة خبز. قالت لك «لاداعى للخوف». يصرخ عملاق مصرى الملامح- كان يبدو نائما- فى كل البنغاليين. مهددا بأنه سيسد بهم جوعه. وكنت تمتنع عن تناول الطعام الساخن واللحم. كانت ترسله إليك. طمعا فى رؤيتك. ولومرة كل أسبوع. قالت «إنك ترتجف». قلت «متروك وخائف». بأصابعها الدقيقة داعبت شفتيك «لن يجرؤ زوجى على سؤالى.. عليه فقط أن يأتى بى إليك ثم ينصرف». وكلما يصل أحدهم الى موضعه يتلقاه مصرى. فى حر الغرفة. تنصهر صرخات الهنود والباكستان واليمنيين. يطالبون بالخروج. يستغيثون من حرب الأيدي والأرجل، الدائرة بين المصريين والبنغاليين. أشرت إلى السيارة. وأقسمت للضابط. أن يمنيا غيره لم يركبها. قال «كذا أنتم تجميدون المسكنة». يفتح الباب.. يهب الجميع وقوفاً. وهم دائماً وقوف. يلقي الحارس بعض الطعام. ينادى مصرى: هاتوا الطعام هنا.. كلامى مفهوم؟ بهدوء، يصل إليه ما ألقاه الحارس. قالت «الطعام لذيق.. أليس كذلك؟». كانت تبدو ألد وأجمل. سألتها وأنتما تنهضان فى تكاسل «هل سبقنى إليك مصرى آخر؟». ينشغل الرجل بتوزيع الطعام. يدفع بيسراه يداً تتخبط فى الزحام. يسد فراغ الباب قادم جديد. كهل وقور. يسأل: متى نرحل؟ لا يكلفون أنفسهم جهد

السخرية من سؤاله الساذج. ياترى النهار دا أيه ولاكم فى أيام ربناياحاج. بعفوية يرد الرجل: بالهجرى ولا الميلاى؟. يتفادى ثالث نظرة غضب من أحد الهنود: هاوؤ.. باللاوندى. انحدر بصرى من خصائص النافذة إلى الشارع. كان الرجل منتظراً فى سيارته. امتصت رعشة جسمك الطارئة. باحتوائك من الخلف «لا تخف». كانت قد نزع ثيابها. وألقت بها كيفما اتفق «أنت أول مصرى.. سوف أخلص لك». يبكى الحاج دموعاً وعرقاً. بيده «بقجة». يخرج من جوفها أشياء. تتدلى أحشاؤها أمامه: أول مانرجع يسألون عن الشيلان والمسابيح. رأيتك أول مرة. فتنتها فتوتك. غمزت بعين لا يبدو منها غيرها. قالت بارتياح وهى ترتدى ملابسها «لن أشرك معك أحداً... أيرضيك هذا؟. بيتسم الحاج: سأقول إنها هناك تسبح بحمد ربها. فى لحظة عين. قبضوا على. انتهيت من الحج. قلت ياهاى. شهر أو سنة وأعود. لكنهم أذكى من بنى آدم. يهلك نصيبك من الطعام. اليوم موعدك الأسبوعى معها. تبتلع بصقة كانت تفلت منك. وتذهب بك الى الساحة. هناك تجلد ثمانين جلدة. على أنك لم تفعل شيئاً. وفيما هى تتعري أمامك. كانت آثار ضرب مطبوعة على الصدر والظهر. أجابت عن سؤال ظل حبيس صدرك «بعض رجال الشرق الأقصى متوحشون». وكنت تتعري للجلاد.....



# مشروع البهجة

حنان جاد

## تفاصيل:

ذات يوم قال لى: زوجتى لاحظت  
قلت: لاحظت أيه؟ يا حشرة!!  
كان خيط الضحكة المأجنة لازال  
يتسرب من فمى عندما التقطت اذننى  
عبارة أخرى: زوجتى تركت  
المنزل..سافرت  
- سافرت؟  
ساعتها.. كانت بهجة طفولية تطفئ  
على احساسه بالذنب وبالمشكلة. ماما  
خرجت.. يالله نسف السكر.. ونفتح كل  
حاجة مقفولة. أمشكنا بالحلم.. بالاحساس

## مقدمة:

كان يحاول الاقتراب وأحاول  
الابتعاد وكلتا المحاولتين كانتا فاشلتين  
قلت له- وأنا أهل ما بين عينى وعينه  
خيلا ذهبيا ممدودا... مشدودا ترقص  
عليه أحلام شيطانية لكليتنا: عندما تحلم  
لاتحاول أن تمد يدك إن محاولة الامساك  
بالاشياء هى اللحظة التى تفيق فيها  
من الحلم اقتنع.. كان أكثر اقتناعا منى  
بماقلت!!





الجميل الذي كان يعبرنا كقطار مسرع وزوجتان..  
أوقفناه.

في البداية حاول أن يكون زوجا  
عادلا في تصرفاته.. ثم أصبح عادلا حتى  
في مشاعره عندما تعادلتنا أنا وزوجته  
الأولى.. وتعادلت الأشياء الخاصة..

### نهاية:

عندما عادت زوجته كان أمر واقع وصار الاحساس الرائع اجراء  
جديد قد فرض نفسه. صرنا ثلاثة.. رجل متكررا.



# حوار مع أبي نواس

جميل محمود عبد الرحمن

فى سلتك الشهباء اصطدت نجوم  
الليل،

ننام على قوسك هلكى -

الشعر بها يفتك فتكا /

النيزك بالفكر اشتبكا -

يا أشعر من غنى الصهباء،

لحونا فى شطط التأويل

- أمسك بزباله قنديل

ورمانى بالنظر الشزر،

وأنشدنى قولا بكرا

: (حامل الهوى تعب)

كم رمانى على صدر هذا الفراش

الوثير

ألقى الطعم لمن بعدك

يا شيخ الخمر وشيخ الجمر،

وشيخ الكلمات الفاتنة الطلقة،

من حلق مخمور

فى وادى الشيطان الموتور

وادى عبقر..

أقسم «إبليس» «لوالبة»

فى حلم أكده بفجور

أن يغرى الإنس ويغرى بكا

ويشعرك إذ يسبك سبكا

فى تنور فتان،

يسخو بفتون الحان وفى ستر

الماخور.



أيها المتلظى اشتياقا،

الى وردة من سعير

أضرمت نارها فى حشائى

الأسير..

قلت: فى صيحة لاتحور..

- يستخفك يا صاحبى طرب

يستجير

راهنـت عازفات الهوى عن هواك

-(تعجبين من سقمى)

(صحتى هى العجب)

-أنت يا لاهيه

تضحكين لآى مدى تضحكين لآى

صدى-

تدركين بأنى هنا ظمأ ليس يروى

إننى شاعر ليس يطوى

إن فى الكوفة اليوم- فى «طيرنا

باذ» بعيدا هناك-

كنت ياسقطة غسلتنى (بدجلة)

لكننى

نزق لايـموت

زفنى للمجانه

والليالى التى فى المواجه تكتب

صك الإبانه

ودوائر ترسمها فى خطوط

الإدانة..

والأمـساسى إذا جن ليل

الخمور...جبانه..

تحتوينى تراود شيطانها عند

خمارها

حين يطلع من بين أزراره قمرا

من توهم

وخيالا تمشى رؤى فى مفاصل

زواره

(مثلما البرء فى السقم)

-:إن (جليان) أمك قد أورثتك

تهتك أبسطة فرشتها لمن يبحثون

عن المتعة اللاهية

والمرايا بأعماقها صائبة.

فاغترفت مداها بصدرك،

صوبتها فى حشاك،

اخرزنت ضراوتها فى افتتان،

صباك..

حين جاءك (والبة) احتواك

بشعر، المجون، قطاش صوابك فى

قوله القزحى

فى هـيولى السديم بسطت

رداءك، فانفلتت منك أطرافه.

بحثا عن (التلك) تلك التى،

(لو مسها حجر مسته سراء)

(حمرء لم تنزل الاحزان ساحتها)

قال لى: أنت تغرى بقلبي الرجوم

البعيدة

: وتجاوزنى فى ثنايا القصيدة

قلت: شيطانك المتخضبى بين

عباءات، كل صحاب الصروف

يعتق خمر، المساء الغوى..

من ترى فى زمان كهذا خلى

يا صديقى الجلى

أبلغ أنت فيك احمرار من الزهر

والجلنار،

وقينا امتكار المساء وسمت

الظلام الكظيم

شاخص أنت نحوى ومازال عندى

احتداد مقيم



لاتبعنى بكأسك،  
 إنى رفضت الغواية مذ راودتنى  
 النجوم..  
 وعشقت التلاشى وراء ظلال  
 الغيوم..  
 الليالى الجريحة ترشق أرماعها  
 فى دمي..  
 وتعب كما شاء مصاصها الأدمى..  
 وأنا لست أملك ماكنت تملكه من  
 كياسه  
 ومداهنة الخلفاء، وتبديل أحرفك  
 الزيغ  
 (لقد ضاع شعري على بابكم  
 كما ضاع عقد على عاتكة)  
 لتصير بدربتك اللغوية،  
 معنى تبدل شكلا تغير،  
 يقرأ فى سجنك المتلهب  
 (لقد ضاء شعري على بابكم  
 كما ضاء عقد على عاتكة)  
 أيها المتمرد فى كل قول شقى  
 وفى كل معنى عصي  
 فى المدى بارق دنك المسجدي  
 وأنا لست هذا الرفسيق الذى  
 ترجيه  
 لست هذا النديم الذى يتخطفه،  
 البرق من كفك الناحله  
 فاحتمل لى لجاجي  
 وصنع من رتاجي  
 أحاجيك تحكى بها للرفاق وكم  
 سامروا،  
 فى حديث هواك  
 قال لى:  
 : إذهب الآن دعنى وشأنى،  
 فإن الغواية تستحكم الآن فى  
 وأنت ادعاء تقى  
 وأنت وعاء صبى غبى،  
 فلن تقدر الآن أن تتنسك،  
 تصبح شيخا سويا  
 ولست على أرضكم بنبى  
 أنت أنت ادعاء غبى  
 تجاور من قد تقلد كل نياشين  
 خمر المساء  
 فإذا تاب أبكى نجوم السماء  
 وإذا لاب ظل الظمى لقطرة ماء  
 ثم أردف فى لحظة الصمت حتى  
 استضاء  
 قال: هذا فراق  
 فدعنى  
 فراق بغير لقاء



# تستعصى على الاقتناء

هبة عادل عيد

على تفاحتك مرة أخرى..  
ثم تعد نفسك لخراقة ثانية..  
كل الذين ماتوا.. ذهبوا ولم  
يكتمل العدد..  
فتشوا عن المشائق الذهبية فى  
المجلات..

فلم يجدوك..  
فكم دقيقة كنت فيها محبا حقا؟  
أم أنك صرت تلعب فى الليل  
حتى تخثر.. وانطفأ..

رياح...رياح  
فى المحطة التالية، مائة عاشق  
ووصى.. يسألونك..  
تسير فى نفس الشارع نهارين  
متتاليين تسأل:

منذ متى وأنت تؤوى آلاف  
العصافير.. وهجراتها؟  
منذ متى وأنت تطعم الريح  
تفاحتك، وتعطى هذا الخبيث  
وقتا حتى يضم شارعك  
أسراره...

وتحزن لأن بعض العاشقين لا  
يجيدون سوى النظر...  
فتتنصل منهم..  
وتمضى..

رياح...رياح

تغيب أو ترحل.. كل الدمى التى  
كسرناها سابقا..  
فلا تغادر قبل أن تفرغ الحياة من



ما الذى اقتطعوه عنوة؟

فلا يجيبك أحد..

رياح...رياح

يطالعك وجه جميل.. فجأة تتذكر

مامر بك..

ومر من هنا..

وتفكر فيم يشغل النساء لدى

أول موعد..

وتؤجل البحث.. حتى نهار آخر..

وامرأة ثانية..

إلى أن تقلقها امرأة ثالثة..

وهكذا...

رياح...رياح

سيدخلون خلصة..

بين سيجارتك الأبدية..

ومقهاك الذى أكره..

السماء تضيق بمن تحتها..

\*\*\*\*\*

الصبية تكبر قبل الصبى...

لتأخذ بيده أول فتاة وتنداح فى

المدى...

أتراك رحت تضحك حين جاءتك

نكتة مكرره...

وحين يلسع الهواء البارد

معصمك..

تتذكر أنك نسيت ساعتك..

فى ركن ملتبس

رياح...رياح

سيكللونك بأوراق الجرائد...

وبمحترفى الكتابة للمجلات..

تعتذر بانك لم تعد تعرف القراءة

والكتابة مثلهم..

وستجد أنهم لايفرقون بين

النساء وبقية المدن..

وستحاول أن تعرف من أول من

ربط الأشياء ببعضها..

ومن ساروا بعده..

ولكنك ستهلك..سدى

رياح ..رياح

... وحين يساورك الشك فى

جدوى أى شى..

ستصبح من نسل الكتابة..

تقول الفتاة لفتاها: تعرف لم

افترقنا؟

فيدعى هو عدم الفهم.. ويطالعها

بوجه مراوغ..

فتقول: لم تحبه هذه الجميلة

سدى؟

كم تطور اللعب بالدمى..

رياح...رياح

تتعجب من فتاة تفتش عن شى

تبتعد عنه..

فتفسر لك..

فتعشقها دون شروح..

فتاة تستعصى على الاقتناء..

تعشقها.. ثم تضيعها..سدى

رياح ..رياح



## زهور المحاياء فرح الأسللة

عادل سلامة

والزهري تاج الفار الذي لم  
يفترع  
هذا وتر واش بهواء التلون  
يطلق سهم القصيدة  
الى العارية التي أشتهى  
فأرى دما ساخنا أباحه  
الزهري لى  
عنق فارغ  
فارغ،  
فارغ،  
والكلام الملك.  
فليتفجر كل فرح على حدة  
أمام خلفية من الجنون المبيت

يجرؤ الزهري أن يفيض  
فهو بالغ، حروفه جميعا  
إنه بالغ حروفه جميعا  
بانحناءة لاتحيد  
لأقواس مبرمة كالعهد  
مضت كلمات ومقل  
تشيد بالزهري  
وترعى بوحه  
أنا قديم  
والزهري جديد والزمن  
أنا وليد اللغة  
والزهري لم يأت بعد  
أنا أفق الحرف





صخور، تأخذ مسافاتها  
المتعمدة  
لتعصر سيقان اللون  
وتبقيها- فى فتنة الشحوب-  
حية.

وأقلام الرصاص الهادئة  
تستجيب للباهر القليل  
بظل يتراجع الى براءة المكان  
وألوان ترشق المتعة  
حيث يتلوى الفضاء العارى  
ويشقق من حرارة ما  
إننى أنبت هنا  
قائلا لنفسى  
أنا لون، فارغ  
وحرير مخادع  
ونار، فى مكر بدائى، تهمس  
لغة

ومدارات مرمية  
ومهاة صخرية تلاعب حسها  
الدامس  
حتى تسيل اسئلة واجفة من  
ثقوب الهواء  
فأشعل نفسى  
بأسماء سميتها  
جاءت اليوم تسعى لثأر بعيد  
تهل بلون  
يميس الشحوب على جناحيه  
وأودع صخرة تختارها أرقا  
ليرتد الأثم نضرا  
ويختال على خلفية  
من الجنون المبيت  
وأجب عن:  
عدلى رزق الله  
ومحمد عفيفى مطر



# وطن

سيده فاروق

|                            |                               |
|----------------------------|-------------------------------|
| انالسه ماجتش               | السابع م البصلايه             |
| والدم الدافئ لسه ف سلسله   | اسمع صوت الدايه بودنى         |
| الضهر ماغيش                | يطأطأ من فوق منى الجلد الدامى |
| كان نفسى اتهدد فوق الفخد   | اليابس                        |
| الناعم أنعس                |                               |
| أسمع غنوة قبل النوم        | كان نفسى ادكع خالص            |
| وادخل داخل جلدك ... اخنس   | كان نفسى اتجرجر ف المشايه     |
| كان نفسى اللبن الدافئ يخرط | واقوم                         |
| فوق عينى المطروفه          | كان نفسى اتلخبط ف الكلمات     |
| وأشوف                      | واعرف انطق:                   |
| كان نفسى أكحل ليلة اليوم   | الوار والطه والنون            |



مجموعة «وش الفجر» ليوسف أبو ريه:

# (١) روح الإنسان وروح المكان

د. صلاح السروى

حيث يقوم هذا المكان بدور دلالى قائم بذاته، من حيث كونه كيانا قصصيا يمتلك حضوره الخاص كقطب درامى يقوم متفاعلا مع إنسانه على طرح أبنية صورية ومعنوية بالغة الخصوبة والقوة.

إن الانسان عند يوسف أبو ريه ليس كيانا مطلقا يمتلك صفات سرمدية، ولكنه كائن نسبى مزدوج النزعات، متعدد الشارب ومتناقض الرؤى فى أحيان كثيرة، غير أن ما يقوم بحسم وجهة هذه الكينونة المركبة هو علاقتها الخاصة بالمكان الذى يقوم كما أسلفت

منذ أن نشر القاص يوسف أبو ريه مجموعة الأولى: الضحى العالى، عام ١٩٨٥، ونحن نلاحظ اضطراب وجهته الفنية ذات الطابع المنفرد التى تقوم على تصوير إنسان وعالم المدينة الريفية البصغيرة، ليس بهدف تمجيد قصص الحب الريفية الساذجة ولا التفضل فى الطبيعية ومدح استكانة الفلاحين على طريقة «محلاها عيشة الفلاح»، ولكن بهدف آخر جديد يقوم على استيلاء معان جديدة من خلال رصد العلاقة الحميمة بين الانسان بمفهومه العام والمكان بعلامحه ونكهته وروحه الخاصة



بهجته ومصادره حقه فى ممارسة إنسانيته. فى «الصبح»- وهو يكتبها هكذا حسب النطق الشعبى محتفظا بكل قوتها الدلالية- يسرد معاناة العمل الشاق على أطفال فى عمر الزهور. وفى «الظهر» وهو وقت الغذاء يصف الطريق الى المقبرة حيث سيسترجون تحت شجرة «التمر حنة» لتناول الجبن و«قحوف الكرب المخل» وفى «المغرب» يذهب للقاء رفيقته التى كان قد واعدتها على اللقاء فى المقبرة لاتمام رغبة أجهضت من قبل مرات عديدة. غير أنه يفاجا بالموكب الذى يتقدمه الرجال بالفئوس قاصدين هذه المقبرة بالذات، حيث نظن لأول وهلة أنهم يطاردونه شفهسيا، غير أن المعنى لايتغير كثيرا عندما نعلم أنهم يحملون ميتا وقد جاءوا لدفنه، فلا يمتلك صاحبنا إلا أن يعلن احتجاجه على هذه المتوالية التى تقدم على قهره بما يبدو أمرا متعمدا، بينما تحتفى كل الأحداث بالدود أيا احتفاء. سواء فى العقل أو فى الجبن المخل أو فى المقبرة، أى فى الصبح والظهر والمغرب، ولأن اليوم برمته قد أصبح عبثيا فإنه يقرر أن يكون احتجاجه عبثيا هو الآخر بعد أن فكر لوهلة فى القرار: «أردت أن أطلق القدم للريح، لكنى أثرت أن أدير لهم الظهر، ورفعت الجلاب، أخرجت بشرى الراقد من ثنايا السروال، رحت أخطب السور المتهالك بالبول»، إن هذا الفعل الذى قد يعكس شقاوة صبيانية متمردة

يدور القطب المقابل بما يجعله يرجع نزوعا على آخر أو يؤلف نزوعا وسطا يمتلك بذاته دلالتة المتفردة والخاصة. وهذا ما يجعلنا نتوقف مندهشين أمام فريدة بنائه القصصى الذى يملأنا بروح الشجن والدهشة المتولدة من المقابلة الطازجة البكر بين انسان الريف البسيط وعالمه الطبيعى المتميز، رغم فقره المادى الواضح، أو بسبب ذلك تحديدا.

ومن فقر المكان وطبيعته تنمى أية ملامح ممكنة للتصنع والتكلف، ومن ثم يأتى إنسان القصة على نفس المستوى من التلقائية والبساطة، وهو ما يمنحنا بالتالى بناء فنيا يشبه فى المظهر العام ثرثرة العجائز أو ما يحكيه الساهرون فى حلقات السمر فى ضوء القمر، من لقطات محايدة ليس لها من هدف إلا إزجاء الوقت وقتل الفراغ، إلا أن هذه اللقطات تكشف فى طياتها عن انحياز واضح لهذه المعانى التى تبتها روح المكان من تلقائية ولزاجة وبكارة. فى قصص القسم الأول من مجموعته «وش الفجر» المعنون بـ«ضحكة الملائكة» تتحقق هذه المعانى بصورة واضحة، خاصة فى قصة «يوم للدود»، حيث يقسمها الى ثلاثة أقسام، حسب مراحل النهار عند الأطفال جامعى الدودة من حقول القطن. وهى: «الصبح»، «الظهر» «المغرب». فلكل فترة ملامحها المادية- النفسية الواضحة، فهى تبدو وكأنها تتأمر جميعا على إنسان القصة لخلق



قصص المجموعة التي بين أيدينا ، عندما تسرد لنا القصة باختزال دال المراحل التفصيلية لميلاد الطفل بدءاً من أحداث ليلة الجمعة بين أبويه والميلاد والسيوع، حتى مرقه من خلف الباب الى الشارع، حيث كادت تدهمه السيارات دون أن يعي من حقيقة الأمر شيئاً، فهو يرى كل ذلك بعين محايدة مندهشة بهراء، حتى يفاجأ باليد القوية. « تخطفه من تحت إبطيه ، وسمع الصيحة من ثغرة عميقة لها أسنان مصفرة وفوقها شعر خشن مرتعش، ورأى العينين مرعيتين تحت الحاجبين الكثيفين، لكن لم يبك إلا بعدما قذفته اليد القوية في شريط الضوء، ولعنف بكائه لم يسمع الرجل يزق في أمه». إن كل التفاصيل التي ملأت ثلاث صفحات من القصة لا يبررها إلا هذه الفقرة الأخيرة التي تحدثت عن زعيق الرجل (أبوه على الأرجح) في أمه، التي لم تحرص بالقدر الكافي على هذه الحياة البريئة، حيث كان من الممكن أن تفقد في لحظة ماتحقق عبر كثير من التفاصيل والمعاناة. غير أن ماتفصح عنه هذه القصة بدرجة ضمنية هو هذا الموت الرابض في كل ثنية من ثنيات المكان وهو يواجه حياة هشة قابلة للانتزاع في أية لحظة.

يتجسد هذا المعنى الأخير بقوة أكبر في قصة «ضحكة الملائكة» التي تفرق هي الأخرى في تفاصيل جمّة تصف مشاهد الحياة على الطريق الى المقابر،

وحانقة يكتسب أبعاداً شعورية أخرى عندما يعقبه الكاتب بالعبارة الأخيرة في القصة قائلاً: «قامتصت مسام الحجارة الماء بشوق». هذا المشهد المفرق في طبيعته وفي يوميته يكتسب هنا من الدلالات والمعاني ما يخرج به عن مجرد كونه ملاحظة عابرة، وإنما هو ترجمة لرغبة جامحة داخل صاحبنا ذاته للارتواء وأن يحيا طبيعته، متوحداً في ذلك بالحجارة كعنصر دال من عناصر المكان.

غير أن القصة تطرح الى جانب ذلك عدة معان هامة من خلال توظيفها للمقابر كمكان يحمل من الدلالات والإيحاءات ما يجعله نقيضاً للحياة التي تحاول باستماتة أن تتحقق. حتى وإن كان ذلك بواسطة المقابر والموت نفسه. (وسوف نلاحظ كثرة استخدام الموت كحدث والمقابر كمكان قصصى في مجمل أعمال يوسف أبو ريه، حيث يتحقق هذا المعنى على أكثر من زاوية، نجد ذلك في مجموعة «الضحى العالي» ١٩٨٥ في قصص: «المحاولة»، «ظل الموت»، «التجلي»، الخ وكذلك في مجموعة «عكس الريح» ١٩٨٧، وكذا في رواية «عطش الصبار» ١٩٨٩، التي يبرز عنوانها هذا الصراع بين الموت والحياة على نحو من الأنحاء. وهو المعنى الذي يمثل ملمحاً هاماً في مجمل انتاج يوسف أبو ريه).

يفصح هذا الملمح عن نفسه بوضوح أكبر في قصة: «خطوة»، وهي أولى







المواجه للمقهي الذي يجلس به، هذا الرجل الذي يعانى الوحدة ويتبرم بكل مايراه حوله ويدعو الله أن «يفضها» ، فيأمر «إسرافيل» فينفخ فى البوق، لأن عبادته تملأوا فى الغي» ، غير أنه عندما يدخل على صديقه الأخير المحتضر وقد تجرد من عمامته ومهابته القديمة لايشعر بنفسه إلا وقد «تراجع بظهوره مرة واحدة، حتى داس أطراف عيائه وكاد يسقط على الأجساد الحية التى كانت مستعدة لرفعه». إنه الرغب المقيم من شبح يطارده هو شخصيا، ورغم كل محاولاته الادعاء بالقوة إلا أنه لايقوى على مجرد رؤيته ، حتى وإن كان الامر يخص شخصا آخر.

هكذا يضع يوسف أبو ريه أيدين على عصب إنسانى عار، ويفوص بنا الى قرار الحياة ويحاول لمس الحقيقة الانسانية المراوغة التى طالما شغلت بخفائها أجيال الانسان على تعاقب الأزمان والعصور، وهو ماينطبق عليه حرفيا مقولة لوكاتش: «كان السؤال دائما وسيظل فيما يتعلق بالأدب هو: ما هو الانسان؟».

وإذا كان إنسان المجموعة فى القسم المعنون «بضحكة الملائكة»، الذى تناولته آنفا يعانى غربة حادة عن وجوده بالمعنى الميتافيزيقى بما يجعله مراوحا فى موقفه بين الألفة والرعب ، فإنه فى القسم الثانى المعنون بـ «كلبة سوداء فى المقهى» يعانى غربة من نوع مختلف، إنها غريبته عن الآخر غير

حيث يتم دفن الطفل المتوفى الذى يبتسم «للملائكة التى تداعبه» (لاحظ هنا تحقق الاحتمال الذى كان مطروحا بقوة فى القصة السابقة). ورغم حالة الحزن التى عمت كل من شارك فى مراسم الدفن خاصة الأب (لاحظ أن الأب هو المنفذ فى القصة السابقة) الذى ظل منكفئا على المصطبة فوق الفتحة بالضبط. إلا أن الشيخ الذى قام بتنفيذ الدفن..«كان قد ارتدى جيبته وعقد شال عمته وجلس ممسكا السبحة الطويلة بيده، ومن حين لآخر ينظر جهتهم ويتحنن». إن هذا المشهد الأخير رغم تقليديته وسفريته الخفية من المشاعر الباردة لدى بعض أبناء هذه النوعية من المهن والتى تتناقض بقسوة مع مايحيط هذا العمل من حزن وتوهج شعورى وعاطفى مام، إلا أننا يمكننا أن نلاحظ أن حياة هذا الرجل إنما تقوم على استمرار وتواصل عملية الدفن- الموت. فالموت ليس فنقط فناء ولكنه أيضا حياة بالنسبة له.

غير أن ماسبق لايمنى أن إنسان يوصف أبو رية عاشق للموت أو متصالح معه على أى نحو من الأنحاء، بل هو فى رعب مقيم من هاجسه الدائم الإصلاح على وجوده، حتى أنه يكاد يفرمته رغم اشتباهه (الظاهرى) له فى بعض الأحيان، مثلما فعل بطل قصة: «الرجل الأخير». هذا الذى هجره ابنة وتوفيت عنه زوجته ولم يعد له من صديق إلا الرجل المحتضر فى المنزل



يخالف وضعية الفقر الأخذ بخناق إنسان هذا المكان فإن الموقف منه قد يبدأ بالإعجاب والتحسّر، ولكنه لا ينتهى إلا باختبار القوى ومحاولة تحقيق الذات والانتصار «لأننا» فى مواجهته. وهذا ماناقيله فى قصة «كلية سوداء فى المقهى»، حيث نلتقى بهذا الولد الذى يقتنى كلية سوداء مدلة «من سلالة أجنبية» وقد دخل الى المقهى ليقدم لها «وجبة الافطار». إن المشهد يستغرق الرجال المقابلين تماما وقد أخذهم الاعجاب بذكاء الكلية وأدهشهم أنها لاتأكل الا طعاما مرقها لايقوى الواحد منهم على إطعامه لأطفاله، غير أن أحدهم وقد لاحظ كلبا أجرب يطوف بالمكان، تجرأ بالقول بأن: «كلب زى ده يعدمها العاقية». وكانت المعركة التى انتهت بالكلية السوداء الأجنبية وهى تطلق «نباحا مسررسعا تطفى عليه زمجرة الكلب الفاضب». وهنا فقط نظر الرجال الى بعضهم فى رضا.. «ورفع أحدهم يده الى الصبى وقال كرسى دخان ياابنى.. خلىنا نروح لأشغالنا»، بما يوحى بالراحة واستعادة الثقة بالنفس التى اهتزت قليلا من رؤية هذا الكيان المتفوق المختلف. وإذا لاحظنا أن المكان هنا إنما هو مقهى بلدى فقير، ولاحظنا التقديم الذى ساقه الكاتب للوضعية غير المتسقة التى كان عليها الولد صاحب الكلية: فهو يرتدى بظلونا من الجينز ملطخا بالشحم، فهو لايعدر كونه صبى ميكانيكى، بينما تتدلى

المالوف، عن الوافد والجديد، هذا الذى يمثل دائما مصدرا للتوجس والقلق والاحساس بالرغبة فى قهره أو التخلص منه. نجد ذلك فى قصة «اللعب خارج الدائرة»، حيث نقابل «الهاوى» الذى يند الى القرية ولايقابل الا بنظرات العداء والاستفزاز والشك فى كل كلمة يقولها، حتى إذا طلب أن يقوم «بتكثيفه» إثنان من الرجال وقف فلاحان يفركان أيديهما فى خبث، حيث يربطانه بطريقة محكمة لايسطيع الفكك منها. ونلاحظ من التعليقات الكثيرة المتناثرة فى جوالحلية عبارة: «عشان يحرموا ييجوا هنا تانى». ولا تنتهى القصة عند عبارة «ارحمونى» الملتاعة اليائسة التى قالها الهاوى المسكين، بل يندفع بعدها الصبية داخل الحلقة. تلاحم الرجال، عم الفبار المكان، كان (الهاوى) فى الخارج بينما الفلاحان يشرحان كيف أوثقاه بطريقة جديدة. هذا الموقف من الهاوى المسكين لايبهره التشكك فى صحة ادعاءاته، خاصة أنه يصرح منذ البداية بأنه: «لايستعرض قوته ولاعاقيته، وإنما أكل العيش هو الذى دفعه الى ذلك..» ويأخذ فى تعداد مسئولياته وهوان حاله. وأتصور أن هذا تحديدا هو ما حدا بسكان القرية لسلوك هذا المسلك العدائى تجاهه، فهم لايقولون عنه هوانا وفقرا.

أما إذا كان هذا الغريب يبدو مدللا ومتنعما بصورة غير مبررة وبما



ذلك مع مصير الشجر الصغير الأخضر..  
أن الصغار الخضر هم دائما ضحية  
الجبروت الأحمق والكبر الغبى.  
كما يتبدل هذا الموقف من الآخر  
ليصبح حنوا وعطفا رقيقا عندما  
يصبح هذا الآخر شجيا وانسانيا رغم  
مظهره العبيط الرث فى قصة «الفناء  
ساعة الغروب»، ويأخذ أشكالا أخرى  
لاتقل قوة ودلالة فى باقى قصص  
المجموعة.

إن الرؤية التى تطرحها قصص هذه  
المجموعة للعالم قد تبدو محايدة وغير  
مبالية للوهلة الأولى، الا أنها تنطوى  
على انحياز عميق للإنسان ولمازقه  
الوجودى والمجتمعى، إنها رؤية إنسان  
بسطاء وفقراء، ولكنهم يحملون رغم كل  
شئ بالحريه والحياة الإنسانية العادلة.  
(راجع قصص «بيت وحيد» و«الاسود»  
«المحروم» و«الرشح». ولذلك فإن  
حركتهم البسيطة التلقائية، إنما ظهرت  
كنزوع برئ نحو الحياة بمعناها الأكثر  
بساطة. ساهمت فى ذلك الدلالة القوية  
للمكان البكر الناصع بما جعل من  
سلوكهم مايشابه قوة القانون الطبيعى  
والحتى للوجود الانسانى.

لذلك فإن الشخصية التى تقدمها  
المجموعة ليست شخصية بطولية  
أوملحمية، فهى لاتقاتل ثم تنهزم أو  
تنتصر، وإنما تدخل فى علاقة. إنها  
شخصية النموذج الانسانى الشائع،  
الذى يمكن أن نجده فى قرانا ومدننا

سلسلة المفاتيح من جيبه وفوقها فائلة  
مكتوب عليها بأحرف أجنبية كبيرة  
تتوسطها صورة مغن مسترسل الشعر،  
أما الفتى نفسه فإنه يتميز بشعره  
الطويل الساقط على جبهته فى تشابه  
مع صورة المغنى الأجنبى والكلية ذات  
السلالة الأجنبية على السواء ، لوجدنا  
أن موقف الرجال من هذه الكلية إنما هو  
فى الحقيقة موقف من الفتى شخصيا  
ومن مايمثله من عدم انصاق مع  
طبيعته المدللة دون مبرر والتشبه  
بالآخر دون فهم أو استحقاق أو معنى  
مما حرك فيهم الرغبة فى المشاكسة  
واختبار القوى والسخرية المغلفة.

إن هذا الموقف الساخر السامى نحو  
تأكيد الذات يتبدل ليصبح موقفا  
مقاوما ومستتبسلا عندما يصبح هذا  
الآخر غاشما وظالما، حتى وإن كان  
مدججا بسلطة البوليس وعزوة الأبناء  
والرجال، وهذا ماتحققه قصة «شجر  
صغير أخضر»، عندما هجم الرجل  
الغنى بأبنائه ورجاله لاسترداد أرض  
مستنازع عليها مع أهل البلدة، حيث  
تزاوج القصة بذكاء بين جهل وبراءة  
الصغار- من أحفاد الرجل الغنى- الذين  
زجوا بهم فى معترك لايعرفون مبرره  
أو أصوله، بين الشجر الصغير الأخضر  
الذى كان يغطى جزءا من هذه الأرض،  
وكان دورهم يتلخص فى اقتلاعه، فإذا  
بمن يصبح ضحية لهذه المعركة هم  
الأطفال الصغار أنفسهم، متساوين فى



التعميق، وإلى توليد المعنى من توالى الأحداث وحركة الشخصيات دون تدخل فى شئونها أو ادعاء بمعرفتها».(أدب ونقد، عدد ٧٥ ص ٢٦) ولذلك نجد قصص مجموعتنا أشبه بالشهادة التى تفتعل قدرا من الحياء، وتقوم على المهارة الخاصة لدى الكاتب فى تحقيق مونتاج جيد يربط بين المشاهد ويضمن لها قدرا من المعنى، دون التصريح بأية بواحث أو أهداف، وهو ما يجعل الجانپ الأيديولوجى والعاطفى يختلفان ظاهريا على الأقل.

إن هذه الطريقة فى البناء هى المسئولة عن ما نلاحظه من سرد محايد وترتيب موزن ودال لحركة المشاهد وتتابعها، بحيث نجد أن القصة تبدأ دائما بحدث معين ثم تنتهى بلقطة مفاجئة تماما وقد تكون غير متوقعة. وهو ما يعطىها القدرة على الادهاش وتفجير المعنى. راجع قصة «يوم للodore» السابق الاشارة اليها على سبيل المثال.

ويكفى أن أتحدث عن قصة «وش الفجر» التى يتبدى فيها هذا التكنيك على أنصح ما يكون، حيث نلاحظ أنها تبدأ بمشهد طويل بل يملأ الشخص الشاذ (فيما يبدو) : عبده ، الذى يحل ضيفا على الأختين، ويأخذ فى الحكى والمماحكة وطلب الصدقة، وبين حين وآخر تقوم الأخت الكبرى لتقديم شينا لشخص مجهول بالداخل، ثم يأخذ عبده

الصغيرة. ورغم ذلك فإنها شخصية حية من لحم ودم حقيقيين ، فهى حاضرة الروح متمايضة الأمزجة والتكوين الأخلاقى، وإن كانت تقليدية المنزع والسلوك، ولذلك لم نلاحظ فعلا خارقا أو بطوليا أو غريبا طوال قصص المجموعة، اللهم الا هجوم أبطال قصة «الرشع» على صاحب «معمل الجبن» الذى لا يابى بحقوق الآخرين وأدميتهم.

ولكى نفهم طريقة يوسف أبو رية فى توليد الدلالة، فإن علينا أن نلاحظ أن المنظور المائل فى هذه النصوص إنما هو المنظور الخارجى أو منظور مفارق لمثليه الداخلى القائم على تقمص شخصية أو أكثر والتحدث بلسانها، مع ما يترتب على ذلك من نتائج فى الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطنى من ناحية، وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها فحسب من ناحية أخرى، وهو كذلك ليس المنظور التقليدى العليم والمحيط بجميع أحوال الشخصيات من الداخل والخارج ويعرف ماضيها ومستقبلها وما تخبئه لها الأقدار. أما هذا المنظور الخارجى فلا يرصد- فيما يقول صلاح فضل- «من الأشياء سوى ظواهرها، ولا يتدخل فى مجرى الحوادث إلا بالقدر الضئيل من التنظيم الدال عن طريق الوصف أساسا، دون أن يزعم لنفسه القدرة على استشفاف الضمائر أو معرفة المصائر، وهو أقرب الى التوثيق منه الى



المتزوجين الفحول، بينما هو زوجته حامل، وعندما تأتيه الشغالة فى ظلام الليل يكتشف الجميع ذلك، غير أن زوجته تدافع عنه وعن إخلاصه (المتوهم) لها، غير أن الشغالة لاتحير جوابا عندما تفاجأ بالسؤال عن مكان وجودها «ليلة أمس» وتطرق متصاغرة. هكذا تتولد الدلالات والمشاعر المتناقضة (هل أقول المتصارعة؟ بنعومة ولكن بقوة أسرة. ساعد على ذلك اللغة البسيطة التى تتراوح بين التوظيف الفصيح للعامة واستخدام الفصحى الدارجة .

غير أن بعض القصص جاءت ضعيفة وغير محكمة من ناحية البناء وجدية الحدث، مثل قصة «الرجل ذو البطن المفتوحة» فقد جاءت على قدر من السذاجة بحيث لايمكن تصور وجودها مع هذه القصص الجميلة الرقراقة التى تجاورها. وهى تحكى عن جاسوس ادمى أنه تشاجر مع البعض وبقرواله بطنه وخرجت أمعائه بينما كان قد ألصق أمعاء بلاستيكية على بطنه وأخذ يسأل النسوة عن أخبار أولادهن بالجبهة ، وقد اكتشفت خدعته عندما لمس طفل هذه الأمعاء من باب الفضول...الخ.

غير أننا فى النهاية لانستطيع إلا أن نقرب باننا أمام إضافة حقيقية للقصة وللادب المصرى الحديث وأن هذا الكاتب سوف يشغل مكانه اللائق بهذه الأعمال المتميزة التى نرجو أن تتواصل.

فى حكي مغامراته فى المولد فى الليلة السابقة وكيف أن الأولاد قد زفوه ولم ينقذه من أيديهم إلا الابن الذى نكتشف بعد قليل أنه هو الذى يرقد بالداخل مريضاً بعد أن عاد بالأمس فى «وش الفجر». وعندما يصر (عبد) أن يراه كى «يرقيه» يكتشف مغزى مرض الابن الذى :«انكمش نحو الجدار وكشر جهة الرجل (عبد) بعداء وأشار اليه، وقالت الأم «دعه يرقيك.. فى يده البركة..»

هكذا تتولد الدلالة فى نص يوسف أبو رية محققا طرعا فنيا حدثا وأخاذا ومدحشا، فى إطار واقعى يتميز بحساسيته الخاصة من حيث طرحه للسلوك الانسانى فى إطار وجوده الاجتماعى الكلى ومن خلال شروطه التاريخية والمكانية المحددة وليس فى عزلة كونية. إن إنسان يوسف أبو رية يشترك مع عالمه بجماع عقله وروحه، ولذلك فهو واقعى سواء كان فاعلا أو مفعولا به فى هذه العلاقة.

وقد لا تجد فى قصص المجموعة أزمة ضراعية واضحة أو حادة باستثناء قصة «الرشح» السابق الإشارة إليها. ولكن الأزمة هنا هى أزمة الوضع المكتنف للشخصية بأكمله ، حيث يتولد صراع ضمنى مع أوضاع غير مواتية (راجع قصة «الولد الكفيف يرى فى العلم» كنموذج حى على ذلك) أو مع أحاسيس متولدة عن هذه الأوضاع، مثلما فى قصة «المحروم» الذى يعيش مع إخوته



## (٢) ذاكرة الطفولة

د. رمضان بسطاوي سي

ويتميز هذا العالم عن عوالم الاعمال التي سبقته، بأنه لم يعد هناك بطل واحد وإنما عدة أبطال متشابكة مع عناصر المكان، فالأب والأم يتساوى حضورهما مع القطة، وقطعة اللحم والماء والواپور، ويشهد حضور «القابلة» في الفقرة التالية، لأنها سيدة الموقف حين تتعرف بأصابعها المدربة على نوع المولود الجديد... وفي الفقرة الثالثة، نلتقي بدقات «السبوع» ليتنامى الأمر في لغة بصرية، تعتمد في جملتها على الفعل بصورته المضارعة والماضية، ونجد الطفل يلهو بالألواح الخشب وعلب الصفيح، ليهبط بعد ذلك إلى أرض الشارع المحفوفة بالمخاطر من خلال عيون الطفل

تثير هذه المجموعة ليوسف أبو ريه عدة قضايا في مشروع يوسف أبو ريه الأدبي، التي بدأت مسلامحه تتضح، لاسيما بعد ظهور روايته «عطش الصبار» فهذه المجموعة تقدم مجموعة من القصص القصيرة جدا، من خلال تكنيك حدائش، تقوم وحدته الزمنية على الفقرات التي ينتظم إيقاعها في زمن، لتنتقل في الفقرة التالية إلى زمن آخر، ففي القصة الأولى من الكتاب «خطوة» نلتقي عبر ثمانين فقرات، بانثروبولوجيا الخلق والميلاد، والدخول إلى العالم عبر عبور الشارع حبوا، وهو طفل، فنلتقي بطقوس الوجود في الجنس والميلاد وتفتح العيون على ملامح المكان.



التي برع يوسف أبو رية في تقديمه  
من منظور عيون الطفل .

في النص التالي نلتقى بسمة أخرى  
من سمات عالمه حيث يقدم في (بيت  
وحيد) تشكيلا للحظة مليئة بالشجن  
والأسى ، لزيارة الاموات ، وتصفي هي  
لصوت مقبرتها ، قبل أن تدفن فيها  
وتتراكم عبر العيون المليئة بالدمع  
والبكاء صور الشواهد المجاورة ، وتفضح  
وحدتها ، وتكتشف شاعرية القص في  
سطين ، ينقلان إلينا الاحساس بالزمان  
والمكان على نحو غير مسبوق ، بينما  
الليل يقبع في عباءته الشيطان والملوك ،  
ليستر الأشجار التي تسقط طرحها  
، تجمع كل الشواهد جزيرة سوداء  
ضائعة ، لتجسد حالتها في بيتها وهي  
تقاوم ملاك الموت... وقد ساهم استخدام  
ضمير الغائب في المزاوجة بين العائد  
الغريب إلى الحاضر وكأنه تقابل البداية  
والنهاية ، الحرية والأسر.. الشواهد  
والقبور .

وفي «نص الأسود» ، نعود إلى الإيقاع  
القصصي الذي يقوم على الفقرات ، في  
جمل إخبارية تضيء في هالة من  
الأسطورية على محمود الأسود ، الذي لا  
يفلح في عمل الحصير لعشقه للماء  
وينتهي به الأمر ليكون حلاقاً ، وينجب  
ولداً ، يكرر مسيرته ، وتصبح سيرة  
الأب امكانية من امكانيات الحياة  
الوحيدة ، يتقاطع موت الأب عند مولده ،  
مع موت الأم / زوجة محمود الأسود مع  
ميلاد ابنه ، وتصبح الأم الكبيرة أم  
محمود الأسود هي القاسم المشترك بين  
الأب والابن ، ويشهد حضورها ، ويتحدد

مصير الحفيد بنفس صورة الأم ، فالابن  
المولع بالمياه ، يظهر في صورة الحفيد  
المولع بالقطارات التي تأكل لحم بني آدم  
، وتصبح الآلية الأثيرة لديه هي تجسيد  
العالم من خلال منظور الشخصية ، فإذا  
كان في القصة السابقة من منظور  
الطفل ، فهذا هنا يكون من منظور الأم  
التي تستند إلى تاريخ طويل من  
الحكايات والمسوروثات والأشكال  
والأساطير .

وفي النص التالي «الولد الكفيف»  
يرى في الحلم « يشهد حضور الأم مرة  
أخرى ، ليبدو أن المجموعة تركز عليها  
بوصفها صورة غنية باللامع ،  
والتكوينات ، فهي هذا العالم الخفي ،  
والمضمر الذي لا يظهر في الفعل اليومي  
، لكنها تحركه بشكل غير مباشر فهي  
هنا تسحب الولد الكفيف للمقابر (التي  
يتكرر ذكرها هنا) ليقرأ القرآن (رحمة  
لجميع) وتجمع الفطائر والخبز ، وتذهب  
إلى الشيخ حيث تجسد في وهي الصبي  
صورة النبي الكريم الذي يدعوه ،  
ويحرر العبيد ، ويبني للناس مدينة  
منورة ، هنا صورة النبي صورة حميمة  
مرتبطة بلغة يحتفي بها أهل المكان في  
الريف . فالسورة القرآنية تشتد  
حضورها ليس في قراءتها على المقابر ،  
وتسميها للشيخ فحسب ، وإنما تتوهج  
في أعماق قلبه بالضوء الناعم المفرح ..  
وتضيئ ليل أحلامه ، فتجعل  
الكفيف (يرى) النبي في صور جميلة .  
وتتكرر ايقاعات حياته التي لا تضيق  
بظلمة العينين ، وإنما تنفتح على أفاق  
رحيبتة يملؤها هذا الثراء الداخلي





سمكة فيرتطم بالزجاج والشوك،  
 فيتقاطر الدم ممزوجاً بطين اليد...  
 ويطرح الجسد وهو موضوع هذه القصة  
 في علاقته بالماء، ليسلم وجهه للقيم  
 المتراكم الذي يتوالد في أشكال خرافية،  
 ويتعانق مع حركة الماء المفاجئة التي  
 تدعوه للاشتباك مع الطين والسمك.  
 وكما ان يوسف أبورية منسولع

للموروث.  
 وفي نص «التحاريق» يقدم صورة  
 كانت تنمى ملامحها حيث ينحسر  
 النيل، ويغيب الماء والماء عنصر من  
 عناصر عالم يوسف أبورية.. يعشقه  
 محمود الاسود ويستحم فيه، وهنا يمثل  
 ملاقة مع الجسد، حين يرتبط بالطين،  
 ويتعانق مع الساقين، يبحث فيه عن



ضدها ، كما وقفت زوجات الاخ ضده فى مشهد درامى...

وفى «ضحكة الملائكة» ، نعود الى المقبرة فى مشهد دفن الموتى ، عبر منظر مؤثر لرؤية الميت قبيل الدفن ، فتعول بشكل يردم المساحة الفارغة بين العالمين.

وتتحدد هنا سمة من سمات عالم يوسف أبوريه القصصى ، وهى هذا الاحتفاء بالمكان الذى يحدد ملامح البشر لديه ، حتى علاقات البشر أيضا .. وهو يجسد فى هذا قص ما بعد الحادثة حيث يتوارى الانسانى لتحل الاشياء محل الانسان .. وهو يحتفى بالتاريخ الزمانى للمكان حيث تتحدد علاقات المكان بأوقات الزمان .. مثل قصة «وش الفجر» التى اتخذها الكاتب عنوانا للمجموعة.

هناك عناصر ممتدة فى تجربة القص فى مشروع يوسف أبوريه الأدبى .. مثل هذا التشابك فى علاقات البشر ، الذى لا يفصح أبدا عن ذات وحيدة ، وإنما عن علاقات مركبة من البشر ، وهذا واضح فى روايته السابقة «عطش الصبار» ، واعتماده على السرد الذى يقص عن العالم فى صيغة لغوية تشفى عما تحتها دون ، أن يكون لها حضور مواز فى ذاتها - للعالم الذى يقدمه ..

انها قصص تجمع كل سمات الأدب المعاصر الذى يجعل من المتلقى مشاركا فى صنع عالمه الذى يعيد انتاجه وفق حالة النفسية ، تنشى برائحة المكان والزمان.

بانثروبولوجيا المكان فى علاقاته العضوية ، فهو مولع أيضا بأوقات الليل والنهار فى تقاطعاتها مع حركة المجموع البشرى فى أجسادهم ، وفى «يوم للود» ، تأتى المهرة مع توقد الشمس والبنات والأولاد يعملون فى الغيط ، والولد يحاور البنات ، ويدعوها للمقبرة التى تتكرر للمرة الثالثة ولكن فى دعوة للحياة ، التى تنفجر فى مروقته ، وتطاردها العيون والبشر فى ايقاع الصبح والظهر والمغرب ، وكأنها فصول لليوم ، تجسد هذا التاريخ اليومى ..

وتلح على الكاتب صور الصباح المرتبطة ببقاء البشر اليومى ، والطقوس المتناغمة معها فى عمل الشئ ، وتتضح ملامح البشر فى الذاكرة ، فيطلق أسماء عليهم .. فنجد الأخرس والتهامى .. والأسطى فرج ، ولأول مرة يبدو لنا الراوى مشاركا ومتفرجا على هذا العالم الذى يحفظ ملامحه ، كما يحفظ همومه .

وفى (نص المصروم) يشتد حضور الجسد فى ملامحه وفى تعطشه للمياه ، عبر موقف مركب ينقل مستويات السلطة داخل الأسرة ، وذلك عبر مشاهد ثلاثة ، صانعة ايقاعا يكتمل فى مخيلة المتلقى .. وينقل احساسا خفيا ومضمرا لما يدور كل يوم بالقرية المصرية .. ومن الرؤية التى تنقل الداخل من خلال الخارج ، نعود الى عالم البشر فى علاقاتهم المتوقدة عبر غواية جمع أغطية الكوكاكولا والنوى الشعبطة بالقطارات ، فى قصة «الرشع» حيث تمتد النزوات الخاصة ، ليقف أهل القرية



# معاملة المترجم بالقرش

د. ماهر شفيق فريد



بالرواية أو نزار قباني بالشعر؟  
والتقدير المادي يتطلب أن نصرف  
النظر عن معاملة المترجمين بالقرش  
على الكلمة. إن القرش لم يعد عمله  
يتعامل بها اليوم، وأنت إذا أدخلت  
سباكا أو نجارا أو كهربائيا الى بيتك  
فستكون لغة تعاملك معه هي الجنيهاات  
أو الريالات أو الدنانير. والمترجم- فيما  
أمل- ليس أقل جدارة بالتقدير من  
هؤلاء المهنيين.

ومن المهم أيضا أن يكون هناك  
تنسيق بين الترجمات فلا ننصرف الى  
إعادة ترجمة أعمال سبق ترجمتها

كثيرا ما يثور السؤال: كيف يمكن  
أن ننهض بفن الترجمة، وهو فن له  
إسسه وقواعده وفنونه؟ عندي أنه  
لا يمكن أن ننهض بفن (وعلم) الترجمة إلا  
إذا قدرنا المترجم معنويا وماديا في أن  
واحد. فالتقدير المعنوي هو أن ننظر  
إلى المترجم على أنه لا يقل أهمية عن  
الأديب المبدع، وإن ندرك أن عمله  
ينطوي على جهد وفكر وفن لا يقل عن  
جهد الانشاء. إن رواية واحدة يمكن أن  
ترفع صاحبها إلى أعلى القمم بين يوم  
وليلة. ولكن أذكر لى اسم مترجم واحد  
اشتهر بالترجمة شهرة نجيب محفوظ



لجور عبد النور وسهيل إدريس، فضلا عن عشرات القواميس المتخصصة في الأدب والعلوم والفلسفة وعلم النفس والاجتماع التي تيسر للمترجم المتخصص مهمته، وقوائم المصطلحات التي ينشرها مجمع اللغة العربية بالقاهرة وغيره من الجامعات والهيئات العلمية.

وإلى جانب المعجمات هناك دوائر المعارف، وأبرزها- منذ سنوات- «الموسوعة العربية الميسرة» و«دائرة معارف الشعب». وقد حقق الدكتور ثروت عكاشة إنجازا كبيرا بمعجم مصطلحات الثقافة الذي أصدره، وكذلك الدكتور مجدى وهبة بمعجمه للمصطلحات الأدبية والنقدية (انجليزى- فرنسى- عربى). ولكننا مازلنا ننتظر دائرة معارف عربية شاملة تتلاقى عندها جهود المترجمين والمؤلفين. ولعل دائرة المعارف التي يعد محمد المعلم لإصدارها عن «دار الشروق» تسد هذه الحاجة.

بينما نهمل أعمالا كثيرة مازالت تنتظر الترجمة. وهذا يتسنى بتيسير المعلومات الببليوجرافية ووضعها فى متناول المترجمين لأن هذا أشبه بالخريطة التي تجعلنا ندرك- بنظرة واحدة- ما المدى الذى قطعناه وما الذى لم نقطعه بعد.

وسلاح المترجم الأول- وإن لم يكن الأوحد- هو قاموس يعتمد عليه. ويسعدنى أن أقرر هنا أن المكتبة العربية تزدهر الآن بعدد من القواميس العامة القيمة. فبعد مرحلة إلياس أنطون إلياس، واسماعيل مظهر (لاستطيع أن أغفر للدكتور لويس عوض أنه كتب مرة ينتقص من «قاموس نهضة» هذا الأخير) هناك معجم «المورد» لخير البعلبكي (انجليزى- عربى) و«المورد» (عربى- انجليزى) لروحي البعلبكي و«المفنى الكبير» (انجليزى- عربى) لحسن سعيد الكرمى و«المختار» (انجليزى- عربى) لمجدى وهبة (أعظم صناع المعجمات المصريين فى عصرنا) و«المنهل» (فرسى- عربى)



# الديوان الصغير

لـ لـ لـ لـ لـ لـ لـ



مختارات من شعر  
اسماعيل الخشاب



## النقطة العمياء

كتاب «الأصول الرأس مالية للإسلام» لبيتر جران، الذي صدرت ترجمته العربية عن دار فكر بالقاهرة منذ عامين، وحينما كلفتنا بالكشف عنه وإضاءته للقراء، لم نكد نعثر له على مصدر، حتى وقعنا أخيرا على نسخة واحدة وحيدة (في مكتبة جامعة القاهرة) من كتاب شامل جمعه الشيخ حسن العطار نفسه، وضمنه أربعة كتب صغيرة نادرة لأربعة من أدباء تلك الفترة (ما قبل الحملة الفرنسية، وما قبل محمد علي)، كان القسم الرابع والأخير منها هو «ديوان السيد الشريف أبو الحسن اسماعيل ابن سعد ابن اسماعيل الوهبي الحسيني المصري الشافعي المعروف بالخشاب رحمه الله ورضي عنه

موضوع» الديوان الصغير» لهذا العدد يكاد يقترب من الكشف الأدبي الذي نقدمه -بسعادة غامرة- للأصدقاء القراء.

هذه هي مختارات من قصائد الشاعر المصري اسماعيل الخشاب، الذي عاش في نهايات القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر، وكان أستاذا للشيخ حسن العطار (شيخ الأزهر)، الذي كان بدوره أستاذا للشيخ رفاعة الطهطاوي.

وترجع الأهمية الشديدة لهذه المختارات إلى عدة عوامل:  
الأول: هو العامل التوثيقي، فقد وجدت رئيسة التحرير فريدة النقاش، حديثا مقتضبا عن الرجل في





الثانية من بدايات مشروع «الديوان الصغير» للبارودي، منذ عامين) لم يكن إحياء قائما على عدم كامل وفراغ بهيم، بل سبقت محاولات لا تخلو من رصانة وحسن ديباجة، وإن جاء جهد البارودي بلورة صافية شامخة لشتى محاولات استعادة العافية الشعرية العربية التقليدية التي كان اعتزرها بعض الأعتلال في العهد السابقة.

وقارئ هذه المختارات التي نقدمها هنا، سيجد فيها معرضا خلاصة القيم

وأرخصاه». والكتاب - الذي تأكلت أطرافه وكساد يبلى كلية - صادر عن مطبعة «الجوائب» مطبعت طبعته الأولى «برخصة نظارة المعارف الجلييلة - قسطنطينية» عام ١٣٠٠ هجرية، أي منذ ١١٤ سنة!

الثاني: أدبي فني. وهو تقديم نموذج للشعر المصري العربي العمودي التقليدي الذي سبق ظهور البارودي. وهو ما يؤكد أن الإحياء العظيم الذي نهض به البارودي (وقد خصصنا الحلقة



الشعرية العربية حتى ذلك الحين: بما فيها من عذوبة ومتانة وجلال من ناحية، وما فيها من سيادة البلاغة التقليدية والسبك القديم والأغراض الثابتة، من ناحية ثانية.

وعلى أية حال، فإننا لا نقدم هذه المختارات بمصفتها الشعرية الجميلة فحسب، ولكن الأساس في تقديمها (وهذا هو العامل الثالث) هو دلالتها الاجتماعية والفكرية.

إن أشعار الخشاب، وخاصة الغزلية منها، (وهي التي ركزنا عليها الانتقاء، وكانت الغالبة على الديوان) تعد مؤشرا قويا لوجود إر هاصات مبكرة للنزعة الذاتية في الأدب المصري، بما تكشف عنه هذه الإر هاصات المبكرة عن علامات في الواقع الاجتماعي والسياسي المصري، على بذور جنينية المجتمع رأسمالي حديث قبل مجيء الثورة الفرنسية وقبل صعود محمد علي، وهما المصوران اللذان يعين بهما كثير من المؤرخين والنقاد بداية العصر الحديث.

لقد شهدت تلك الفترة (نهايات القرن ١٨ وبدايات القرن ١٩) حراكا اجتماعيا خافئا، أشار إليه د. طاهر عبد الحكيم في كتابه «الشخصية الوطنية المصرية» حينما تحدث عن أن حركة العلماء والأشراف (وكان اسماعيل الخشاب من هؤلاء الأشراف) كانت تركز اجتماعيا على فننى التجار وأرباب الحرف، وهما فئتان من الممكن تسميتهما بالطبقة الوسطى المدنية، وإليهما يرجع الفضل في نمو نظام التبادل السلعى - النقدي. وكانت هاتان

الفئتان مرشحتين لإحداث تراكم أولى يسمح بقيام إنتاج رأسمالى يمكن فى المستقبل أن يلغى نمط الإنتاج القديم القائم على احتكار الدولة المركزية للملكية كل وسائل الإنتاج وقوة العمل.

وهذا الحراك الاجتماعى هو الفكرة التى أشار إليها بيتترجران فى كتابه السابق ذكره، والتى أشار إليها ببعض التفصيل د. الطيب تيزيى فى كتابه «من التراث إلى الثورة».

على أن الأهم فى مجال الدلالة الاجتماعية والفكرية - أن أشعار الخشاب تشير - ضمن ما تشير - إلى نشوء توجهات رومانتيكية مبكرة فى الأدب المصرى والعربى، سبقت البدايات الرسمية المعروفة عند جماعتى الديوان وأبوللو، وكانت تعبيراً عن ذلك التملل الاجتماعى التحدى (الخافت)، لانتقيدا لتيارات غربية نتيجة دخول الحملة الفرنسية إلى مصر، أو دخول «رياح الغرب» إلى بلدان الشرق، على النحو الذى يجعل بعض المؤرخين والنقاد يرونه أنزعاعات «تابعة» للنموذج الغربى.

مهما يكن من أمر، فإن المؤكد أن هذه الفترات التى سبقت نابليون ومحمد علي فى تاريخنا، باتت تشكل النقطة العمياء - بتعبير د. فريال غزول - التى أن أوان إعادة فحصها مجددا، من شتى النواحي: الاجتماعية والفكرية والأدبية، حت لا نظل أسرى توصيفات «رسمية» جاهزة لها، قد تكون مجانية للصواب.



## يا شقيق البدر

يا شقيق البدر نوراً وسناً      واخا الغصن اذا ما انعطفا  
بأبى منك جبينا مشرقاً      لويد الليرين انكسفا  
إن يكن هجرك صبري خاذلاً      حسبى الدمع نصير وكفى  
بغيتى منك رضاب ورضى      وعلى الدنيا ومن فيها العفا

## أدرها على زهر الكواكب

أدرها على زهر الكواكب والزهر      وإشراق ضوء البدر في صفحة النهر  
وهات على نغم المثاني فعاطني      على خدك المحمر حمراء كالجمر  
وموه لجين الكأس من ذهب الطلا      وخصب بنائي من سفا الراح بالتبر  
وهاك عقوداً من لآلى حبابها      فم الكأس عنها قد تبسم بالبشر  
ومزق رداء الليل وامح بنورها      دجاء وطف بالشمس فينا الى الفجر  
واصل بنار الخد قلبي وأطفها      ببرد ثنايك الشهية والثفر  
أريج ذكي المسك انفسك التي      عبير شذاها قد تبسم من عطر  
معبرة يسرى التسميم بطيبها      فتغور رياض الزهر طيبة النشر  
وبى بابلى الجفن، كالبيض طرفه      مكحلة اجفانه السود بالسحر  
رشافاتك الاحاظ غيناه غابرت      دما من دموعي سائلا ابداً يجري  
طويل نجاد السيف ألى محجب      شقيق المها زاهى البها نازل الخضر  
رقيق حواشي الطبع يغنى حديثه      عن اللؤلؤ المنظوم والنظم والنثر  
يعير الرياح اللين عادل قده      ويترى النرازي ضوء ميسمه الدرى  
وتحكيه اغصان الرياح شمائلها      فتترقل في اثواب اوراقها الخضر  
ولفوق سنا ذاك الجبين غيبها      من الشعر تبدوونها طلعة البدر  
ولما وقفنا المواع عشيية      وامسى بروحى حين جد السرى يسرى  
تبكى لتوديعى فأبدي شقائقنا      مكللة من لؤلؤ لطل بالقطر



## ماس معتدلا

يهتز كالغصن ماس معتدلا.      اطلع بدرا عليه قد سدلا

ريم يصيد الاسود بالدعج  
يسطو بسيف اللحاظ في المهج  
يزهول عيني بمنظر بهج

فكيف ابغى بحببه بدلا      وليس لي عنه جارا او (عدلا)

وضاح نور الجبين ابلجه  
وردى خدنها توهجه  
اليه شوقي يزيد لاعجه

فلمست اصفى لعاذل عدلا      وعنه والله لا اتوب ولا

ألمى شهى الرضا بواللعس  
يزرى غصون الرياض بالميس  
يختطف اللب خطف مختلس

نوحل الخصر ينثنى اسلا      من رام يوما إليه أن يصل

قطع قلبي بحببه اريا  
وصد عني فلم انل اريا  
اواه اواه منه واحسريا

اصلى فؤادى بخده وقللا      وذبت وجدابه الى قستلا

مجوهر الثغر يلفظ الدررا  
يدمى فؤادى وخده نظرا  
علم عيني البكاء والسنهرا



فإنه لدمعى كالويل وإنهم لا بالدمخدى عندهما هطلا

مولاي رفقا بصبك الدنف  
قد كدت أقضى عليك من اسف  
تلاف روى فقد دنا تلقى

من ريقك العذب أرونى نهلا وهات كئاسى وطف به ثملا

راحا سناها يضى كاللهب  
تبسم عن رطب لؤلؤ الحبيب  
عطر مازج ثغر ك الشنب

بين رياض ومسمع عزلا على المثانى اذا شدا رملا

والورق من حسن صوتها الفرد  
تميل قضب الرياض بالميد  
وتوج السوح لؤلؤ البرد

تاجا من الدر نظم كمالا فكن من الله وسالكا سبلا

## أدر السلاف

ودع العذل بجهله يلحانى  
بين الرياض تزف والعبيدان  
شفق الصباح اذا بدا الفجران  
فى الخد نار فؤادى الولهان  
لهب به أعشش والى النيران  
قمر يلوح على غصين البان  
من خمرة فيه وراحه سكران  
يروى بهى شقائق النعمان  
والشوق يضررم ناره بجنانى  
ويكاد يحبس عند ذاك لسانى  
ان أمأت فتكت بغير توان

أدر السلاف على صدى الألمان  
واستجل بكر الراح فى ظل الربى  
شمس لها من فوق خد مديرها  
نور ولكن من سنا لالأهها  
نار لها فى وجنتيه وكفه  
من كف معتدل القوام كائه  
نشوان من سكر الشباب يهزه  
ومهفهف ماء الحياء بوجهه  
وافى فعاتبنى على وصلى النوى  
فأجبتته والوجد يجرى عبرتى  
يا أيها الرشأ الذى الحاظه



حتى غدت فتاكة الاجفان  
 ما لاح يوماً يختفى القمران  
 بيض الظبىا وعوامل المركان  
 يوم الوغى من أسهم ووسنان  
 وسهام لحظ عيونه سريان  
 يفتن عن در على مرجان  
 كحسامه فى غيب الميدان  
 هندي لحظ صائل بيـمان  
 وفيه نظمها عقود جمان  
 سمر اللدان جداول الاغصان  
 تهمى بوارقه النجىع الفانى  
 فله تكلم السن الخر صمان  
 سهم القسى وجفنه الوسنان  
 يتناجيان بالاثم العودان  
 كضياء جهك واضح التبيان  
 جئت الهوى من بابه فدعانى

أبسمر بابل قد كحلت سوادها  
 يا مخجل الفصن القويم ومن اذا  
 كيف اللقاء واسد قومك غابها  
 وكما ألك نارهم ما كسروا  
 من كل ماض العزم حد سيوفه  
 ليث العبرين له تلفت جـوذر  
 متلالىء تحت الشعور جبينه  
 عربى لفظ اعجمى المنتمى  
 غصب النجوم فصاغهن أسنة  
 ولديه بيض المشرفية حولها  
 تنشى سوابقهم سحائب عثـير  
 خرص الرماح فان يطف بلطائف  
 صيد حموك بكل سهم موتر  
 وعويذلى حسدا عليك ولائى  
 فاقبل فداك النفس عذرى انه  
 ولقد اقول لعاذلى ألا أكففا

## طرفى عليك

شوقا اليك وفيك الدمع منهمل  
 لاذت بئى وجنح الليل منسدل  
 وعيل صبرى وازدادت بى العلل  
 يوم تسـير به روحى وترحل  
 حر الفراق ومن عيـنيك ما فعلوا  
 يضر من فى مهجتي نارا فتشتعل  
 براء اراه ولا حول ولا حـيل  
 وكاد يغشاه من وشك النوى الخبل  
 لم تدن منه ولا من طيفه القـبل  
 وأنت دائى دوائى بفسىبتى الأمل  
 فلبست أسلوبك حتى ينقضى الأجل

طرفى عليك بميل السهد مكتحل  
 أبيت ليلى سـمير النجم ارقبه  
 تاله تاله قد أوى الهوى جلدى  
 لا كان يوم الندى لا حان موعدـه  
 وأحر قلباه مما اشتكيه ومن  
 ومن لوايح اشواق عالجهـا  
 ملكت قلبى ولجى قد سلبت فلا  
 فارق بصب مشوق ذاب فيك أسى  
 وأمن بلثمى خـدا صين عن نظـر  
 فانت مجلى سرورى يا جلا نظرى  
 قد سد باب اضطبارى وارتحلت به



## أه من هواه

أه من هواه  
شبه في الأحشاء جمرًا  
بدر تم فموق غصن  
عاطر الأنفاس نفسى  
داء عششقى وهيامى  
قد نأى عنى فمن لى

أه من الجــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــسم براه  
أوقــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــدته وچنتــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــاه  
يزدى البــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــدر سناه  
من سطا الدهر فــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــداداه  
ريقه العذب شــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــفاه  
بعض يوم بالــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــقاء

## يقولون لا تهلك

يقولون لا تهلك به يوم بينه  
فقلت لهم كفوا فقد سد نهج ما  
أصبراً ودهرى أسود بعد بياضه  
أرغب عنه والجوانح حشوها  
الى غمرات الموت الت فامرى  
ولله اشكوف رطبى فسانه

اسى واصطبر واكفف فشيمتك الصبر  
اردتم بيباب ما لكفى به ظفر  
لفرقتك والجفن أدمعه جمر  
لهيب اشتياق حره دونه الجمر  
بتركي هواه بالذى ذقتك غمر  
عليم بما تخفى الأضالع والصدر

## مولاي صفحا

مولاي صفحا عن محبك انه  
ما فاه عنك كما ظننت بريية  
فانظر اليه بعين لطفك راضيا  
ولديك روحى فاقض فيها ما تشاء

ما خان ودك والذى أجرى الفلك  
كلا ولا يوم ما مسالكها سلك  
فمتى سخطت عليه من أسف لك  
وكما تشاء فاصنع بها فالأمر لك

وقال فى اسم محمد مطرزا الصدر والعجز

## مهفف القد

مهفف القد رفقا بالشجي وصل  
حلت عرى صبره أيدي الهوى فغدا  
مهلا فداك الذى اتلفت مهجته  
داو فزادى فبى مولاي من شفف

متيما فيك أمسى هائما دنقا  
حيران يذرى الدما من عينه أسفا  
ما ضر لو تلافى منه ما تلفا  
داء شفاك لى منه أجل شفا



## ملك الجمال

ملك الجمال ملك الحشا  
فرقا بقلب رهن لديك  
رقيبى عليك قرير العيون  
لأنك بدر وبدر الكمال يعيد  
وأشـفـلت منى فـؤاد اخلى  
تبـوأ منه مكانا على  
بان لا تزور دجى منـزلى  
الظلام يـسا على

## فى الشيب

فى الشيب عن وصل باهى الحسن مزجر  
عصيت غيى وحبي الغيد مجتهدا  
فليس لى فى اسـمـيل خـده ارب  
لا ينكرن على القول نوحـسد  
اشـراق نور أبى الانوار دام لنا  
وفى تعاقب كـر الدهر معتبر  
وكنت من قبل مطواعا اذا أمروا  
وليس لى فى كـحـيل طرفه وطر  
فالمرء بالصدق لا يـالـفك يفتخر  
على القلوب سناه إن بدا ظهروا

## واضحة الجبين

وصلتك واضحة الجبين المسفر  
قامت فخالست ازيارك قومها  
واتت ترنح كالغصين اماله  
هيفاء يخجل لحظها وقوامها  
لم أنس لا انسى لىالى وصلها  
ولقد ولعت بعتبها فتبسـمت  
وطفقت اشكو فرط ما القاه من  
من بعد طول تمنع وتسـتـر  
وتريصت سحرا هجوع السمر  
نفس الصبا وتجـر فضل المنـرز  
بيض الصفاح وكل لدن أسمر  
بين الرياض وحسن نغم الزهر  
عن لؤلؤ وتنفسـت عن عنبر  
اسف فقالت بعض ما بى فاصبر

## احبيك تهـمى

احبيك تهـمى بالدماء المدامع  
ولي جفن عين فيك لم يد ما الكرى  
وقلب اذا مـسـا لاح ايماض بارق  
وما صدحت ورق الحمام فى الربى  
ومما مسـت الا لاح الغصـن بونه  
وتحنو على نار تلظى الأضـالع  
وجنب جفنه من جفاك المضـاجع  
عراه لتذكاريك خفق مراجع  
على الأيك إلا هجن شوقي السـواجع  
كثيب نقا من فوقه البدر طالع







وما عقلت ألاحظ عينك فارغا  
واجرد من خير الجياد إذا انبرى  
كساة الدجى جلبابا به يبدأ  
قطعت به شمساً يقصرونها  
وجئت به يبدأ كان هجيرها  
فعدا ولم يشغله وجد متابع  
كبت خلفه عدوا رخا وزعازع  
على وجهه من واضح الصبيح لامع  
نسود الملا والنسر فى الأفق واقع  
لهيب لظى منه السنايك لاذع

## بدر تم

بدر تم فوق غصن طلعا  
كم له دمعى اشتياقا همعا  
فى رياض الانس شملى جمعا  
ولنحوى قد اتى مكتتما  
فاغتمنت الوصل منه عندما  
يخجل البد بهاء وسنا  
وجفت جفناى فيه وسنا  
وشفانى من شفاء وثنا  
خيفة الواشين جنح الغلس  
كحلت بالفمض عين الحرس

## روى عن ثناياه

روى عن ثناياه الحبيب عن اللمى  
بنفسى ثغرا من نفيس جواهر  
ومبع جبين تحت غيب طرة  
ورثم على خديه للحسن جنة  
يسل من الاجفان عضبا مهندا  
أغار الظبى والظبى لحظا ولفطة  
وأهدى سواد الليل ظلمة شعره  
اسائله سهما من الوصل خلسة  
وأجرى على خدى يواقيت عبرتى  
وانضج نار القلب من فيض ادمى  
يفارون أن مر الصبا بفصونهم  
على خده ورد كأن أحمراره  
ولى نحوه نفس تنوب صبابة  
مطهرة عن مطلق الرجس ماؤها  
أحاديث كنز الدر حين تبسما  
حكاها قم الصهباء لكن توهمما  
أطال بهما ليل المحب وتيمما  
تشب بأحشاء الكليم جهنما  
ويثنى من الأعطاف رمحا مقوما  
وعقد نجوم الأفق لفظا ومبسمما  
ووجنة وجه الصبح خذا معندما  
فيمنحنى من طرفه الفتك اسهما  
فيبسما در فى العقيق منظما  
لتخبو فما تزداد إلا تضرما  
فيخشى نسيم الروض أن يتنسما  
لهيب لظى قلبى المشوق تجسما  
فتصبيغ دمعى لون خديه بالدمما  
طهورا ابت للغى أن تتيمما



## أجفان الملاح

وهنُّ أحدٌ من بيض الصفايح  
كميون الحتف في لدن الرماح  
يصيد ليوث أجسام البطاح  
ومن يغتر بالغر الصباح  
يجول به السلاف على الاقحاح  
قويم القدمه ضوم الوشاح  
حشائ لوقعها دامي الجراح  
مقود النجم في شفق الصباح  
كان يفتجها أقصداح راح  
إلى هذيان أقوال اللواحى  
وبيض الهند ماضية السبلح  
وشهب رماح أساد الكفاح  
إليه لعاد مقصوص الجناح  
ضرام النار في خفق الرياح  
وفي مولى الورى راق امتداحى

ولعت بسود أجفان الملاح  
وشاقتك القسود ألسنت تدرى  
حذار ظببا الكناس فثم رثم  
ومن علق الهوى يلقى هوانا  
ومعسول الرضاب شهى فيه  
اسنيل الخسد درى الثنايا  
يصول من اللحاظ بممرضات  
إذا ما افترم ببسمه ارانا  
رثبا أحداقه عبتت بلوى  
الأم على هواه ولست أصغى  
ودن من زاره حمم المنايا  
ببرق فرندها يحمى حماه  
فلونسر السماء اراد يدنو  
توقد وجنتيه له بقلبى  
وفييه تغزلى قد رقى معنى

## زاهى الجبين

فلق الصباح فكان من أضوائه  
عمرى يضيع بصباحها ومسانه  
شفق يلوح النجم من أثنائه  
ويلاه من ظمى إلى إروائه  
شهب الأسنة أنشعرت بإزائه  
كيبلا يطوف الطيف حول فنائه  
ديم الدموع مشوبة بدمائه  
يوماف إن الفتك فى إيمائه  
شكواى من شجوال الفرام ودائه  
أنى تلهب جمورها فى مائه  
فأبيت مطويا على برحائه  
يزهو بقطر المزن حسن بهائه

زاهى الجبين أنار من لآلئه  
ذو غرة تزهب فاحم طرته  
قمر تبسم عن ضياء حوله  
عذب المقبل معجب بروائه  
متمنع تحمى سرادق عزه  
بيدى شمس قلدوا بأهله  
ادمى فؤادى لحظه فلذا جررت  
لا يخذعك فتور ناعس طرفه  
اواه منه وما ارانى منقذى  
ولقد عجب ل نار مشرق خده  
نار تشب الوجيد بين جوانحى  
ابكى فيضحك من شؤنى كالربى



## ذاك المحيا

باء بلبي وتلك الأعين السنجل  
أراك شمساً وجنح الليل منسدل  
خذ أسسيل وطرف كله كحل  
لكنه بالذى فى ثغـرـه ثمل  
عن وصل هجر الأولى مالوا له ملل  
حتى تحلل فيسما تسفح المقل  
تكاد من حرها الأحشاء تشتعل  
ومالقيس بما قاسيته قبل  
ودمع عيني على خدى ينهمل

ذاك المحيا وذاك الفاحم الرجل  
وبى غزال اذا شمس الضحى اقلت  
أغن اغييد وضاح الجبين له  
نشوان لم يحتس صرفاً مشعشعة  
تعود الهجر حتى صار ليس له  
اقسام فى خلدى الوجد المضرب به  
وفى الجوانح اذكى صده هرقا  
حملت فيه الذى تعيى الجبال به  
كم بت فيه واشواقى تؤرقنى

## هل يزعم السهد ارتحالا

لعلى فى المنام أرى الخيال  
وأشرب من مدامعى انتها  
أقبل أحمص بك يقول لا  
وتنظر منه منتقباً هلالا  
تثنى ذابلا ورناء غـزـالا  
وأزرى قـده الأسـلـاء عـتـدالا  
وأودع طرفه السحر الحلالا  
ببرد الظلم فى الخلد اشتعالا  
ملول لايميل لنا مـلـالا  
سواد العين فى الوجنات خـالـا  
ويمنع لثـمـه من أن ينالـا  
فأعجب كيف ما الوسنان هـالـا  
بقوسى حاجبيه رمى نبـالـا

ألا هل يزعم السهد ارتحالا  
أبيت أسامير الزهر الدرارى  
مـعـنى بالذى أن قلت زرنى  
تراه حاسرا بدرا منيرا  
تلفت جـذرا وسطا هزيرا  
وأكسب من ثناء الشمس نورا  
وحـرم وصله الولـه المعنى  
ظلم فـاتك اللحظات يذكى  
منيع لا يرام له اقـتـراب  
صـقـيل الحد تحسب إن تراه  
يسـيـج ورده بالاسـحـسنا  
يصول بطرفه الوسنان فـسـنا  
ولم تر قبـله عـيـناى رنـما

## أدر لى فى الربا

وكن للعذل مطر حـا  
فـضـوء الصبح قد وضـحـا  
وشادي الورق قد صدحـا  
أدر لى فى الربا القـدحـا  
ونبه صاح ساقـيـها  
وتغر الزهر مـبـتـسـم



وسلعا ثم مطالعا  
ولا تحزن لمن نزعنا  
مليح قد حوى ما  
أو غصن النقا افتضحا  
مدام ما تجلب الفرحا  
توهمت الظلام ضحا

فدع ذلك راكذا سلم  
ولا تنسب على طلال  
وخذا من يدى رشدا  
غزال ان يلح البدر  
وقبل فاهم رتشفا  
اذا ابرزتهم اسحرا

## أهاج لى الأشواق

نسيم حسوى من طيب أنفاسكم عطرا  
فقد مزق الأوصال وصلكم الهجرا  
وأركبت من مول الهوى مركبا وعرا  
ترى فوق غصن البان من قدده بدرا  
يدير السلاف الصرغ أو ينفث الدرا  
على أنهم فى اللوم فى تركها أخرى  
وأشربها حتى أغيب بها سكرا  
حسبت دجى الظلماء من ضوئها ظهرا  
وخذ فرصة الذات واستغنم العمرا  
بإعرا ب زید ضارب قائما عمرا  
ثلاث زجاجات اعاطيكها مشرا

أهاج لى الأشجان والشوق والذكرى  
أحبابنا هل من سبيل الى اللقاء  
وكابدت ما كابدت بعد بعداكم  
وظبى من الاتراك ان هن عطفه  
يطارحنى حلو الحديث كأنما  
يلومنى فيه وفى الراح فتية  
سأعصى الذى يلحى عليها سفاهة  
مدام اذا ما افتض ليلا ختامها  
فداو بها فى الروض دائى وغنى  
ودع عنك قوما قد اضاعوا زمانهم  
وهك نديمى ثم مات فمطاني

## ساحر الأجفان

مزدربا الحسن بدر الأفق  
فجلا الديجور نور الفلق  
وأمد الشعرجنح الفسق  
فجلا البرق خلال الشفق  
لؤلؤا فى جـوهر فى نسق  
جال من ماء الحيا فى عرق  
فزكا الروض بعرف عبق  
فتهدأ يزدهى بالورق  
فشكا خفق نطاق قلق  
أعموا عن حسن ذاك الرونق  
مدنف من دمعته فى غرق

ساحر الأجفان ساجى الصدق  
أشقرت غمرته فى طرة  
وهب الصبح سنا طلعته  
وجلالى ثغره مبيت سما  
نظم الحسن على مرجانه  
أخجل الورد بخد الصببا  
عطرت نفاسه ريح الصببا  
علم الفصن التثنى عطفه  
وحكى الوهم خفاء خصره  
من عذيرى فيه من عذل  
كيف ينجو من هوى ذى هيف





نولؤاد حشوه جمر الغضا      يتاغى من جوى فى حرق  
يرقب النجم بليل طرفه      وهو مكحول بميل الأرق  
رق حتى كاد يخفى سقما      لم يدع فيه الضنى من رمق

### خليانى وشرابى

خليانى وشرابى      ودعا ذكرا العقباب  
واسقيانى من سلاف      توجت در الحباب  
بين زهر ورياح      وسما عوصحاب  
ومليح ذى محيا      يزدري ضوء الشهاب  
خليانى من سليمانى      ودعا ذكرا الرباب  
وذرا من راح يبكى      لطلول وقباب  
واسقيانى الراح حتى      لا أعى ما ذا جوابى  
هكذا القصفوا لا      فليم للإثم ارتكبابى  
والى الله اذا ما      قد صحا القلب متبابى  
اننى منه ارجى      عفوه يوم الحساب



# الحياة الثقافية



# « رجل النيجر »

من نماذج

السينما الاستعمارية

المغرب:

كمال رمزي

إلى جانب عرض ستة أفلام روائية،  
فى هذا «البرنامج الموازى»  
خصصت إدارة المهرجان، ثلاث ساعات،  
كمحاضرة للناقد المغربى عزيز المعرفة،  
واضح الأفكار، ناصع التعبير مصطفى  
المسناوى، الذىلقى بإضاءات بالغة  
الوعى، للكيفية التى صور بها «فيلكس  
ميفيش، وثائقه المتعلقة بمدينة  
«الدار البيضاء»، غداة احتلالها،  
عام ١٩٠٧.  
ينبهنا المسناوى إلى الفقرة

فى الملتقى السادس للسينما  
الإفريقية، المنعقد بمدينة «غريبكة»  
المغربية، فى الفترة من ٢٦ مارس إلى  
٢ أبريل ١٩٩٤، عرضت مجموعة مهمة من  
الأفلام الفرنسية، تحت عنوان  
«السينما الكولونىالية» أو  
«السينما الاستعمارية».. وهى  
من الأفلام التى أنتجت خلال  
الثلاثينات والأربعينات، وتم تصويرها  
فى المناطق الإفريقية التى وقعت فى  
قبضة الاحتلال الفرنسى.



الاستعمارية للعين الفرنسية، إن صح التعبير. وهو يطرح قضية شائكة، عندما يتعرض «للأفلام المغربية» التي أنتجتها فرنسا، بممثلين مغاربة، وناطقين باللغة العربية، ولكن بمخرجين فرنسيين، بهدف الاستحواز على جمهور الفيلم المصرى، الواسع فى المغرب، ويقتساءل المسناوى: هل ندرج هذه الأفلام ضمن تاريخ السينما المغربية، أم نعتبرها مجرد جزء «هامشى، حقا فى معظمه لاعلاقة له بنا إلا من بعيد؟».

يقر المسناوى بأنه إذا كان من الصعب التخلص من السينما الكولونيالية بجرة قلم، فإن من الصعب، كذلك الاندماج ضمن تاريخها. وهو يشير إلى أن «أثار تلك الأفلام الاستعمارية، أو ندوبها، على وجه التدقيق، قائمة بالسينما المغربية حتى اليوم».

والحق أن ملاحظة الناقد الجوهرية هذه، تنسحب على الكثير من الأفلام الإفريقية، خاصة التى تساهم فرنسا فى إنتاجها. فهى ليست ناطقة باللغة الفرنسية فحسب، ولكنها، فى تصويرها للتخلف الإفريقى، ولعها بغرائبيات العادات والتقاليد، تبدو كأنها مصابة بعدوى العين الاستعمارية، الفرنسية، التى رصدت صورة مشوهة للأفريقى. ولعل هذه الملاحظة، التى لا تحتاج لفطنة مميزة، كى يدركها المرء، هى التى دفعت بالندوب العام

التالية، الواردة فى مذكرات المصور الفرنسى، والتى يقول فيها «هين وصلنا إلى الدار البيضاء عن طريق البصر، كان الدخان يتصاعد من المدينة بفعل القصف، قادتنا مفرزة من البحارة إلى قنصلية فرنسا، حيث تمترسنا. وقد صورت بعض المشاهد للجند فى الشوارع المقفرة والمغطاة بالچثث، والتى تتصاعد منها رائحة نتنه وغيوم من الذباب، كما صورت مشاهد للمعسكر، إضافة إلى اللقيف الأجنبى».

يلقى الناقد على هذه الفقرة بقوله: من الواضح، من خلال الوصف، أن النظرة التى يعبر عنها ميفيش هى النظرة الكولونيالية، فالمدينة التى تحترق لاثير لديه إحساسا بالاستنكار، مثلها مثل چثث المواطنين المغاربة «النتنة» بل بالعكس، يحس بالزهو والفخر لأنه صور الجند ومعسكرهم وتحركهم وسط «الشوارع المقفرة» وهو تحت حماية القنصلية الفرنسية.

على هذا النحو، من القراءة النقدية البليغة، يواصل مصطفى المسناوى، متابعته للأفلام الوثائقية والروائية، التى صورتها فرنسا فى المغرب؛ مبينا بـ«الأيديولوجية



فى عائلة أرستقراطية من جنوب فرنسا، عام ١٨٨١. عمل صحفيا لفترة قصيرة ، قبل أن ينخرط فى عالم السينما كمخرج فى الأفلام الصامتة. ثم فى السينما الناطقة، حيث قدم كل أنواع الأفلام البوليسية، والميلودرامية، والكوميديا، والمغامرات.. ومن أفلامه

«الاب جوريو» ١٩٢١، «وصياو اسكتلندا» ١٩٢٤، وهما صامتان.. ومن أفلامه الناطقة «ميشيل ستروجوف» ١٩٣٦، ودوقة لانجيه» ١٩٤٢ «والغاز باريس» ١٩٤٣، و«الإنذار الخطأ» ١٩٤٥.. فضلا عن «رجل النيجر» طبعاً.. وتوفى عام ١٩٥١.

يحكى «رجل النيجر» قصة ذات طابع رومانسى تجمع بين العواطف المشبوبة، وتنهزم فيها الدموع، وتتغنى بالتضحية بالذات.. بالبطل «دانييل» ابنة الحاكم العسكرى لمنطقة النيجر، يخفق قلبها بحب «يريفال» الوزير السابق، المهندس أصلاً، الذى يطمح إلى بناء سد على نهر النيجر، يزيد من خيرات المنطقة وينقل القبائل التى تعيش فيها من حال لحال.

تدور المشاهد الأولى فى قصر الحاكم العسكرى، الرجال بملابسهم العسكرية يتمتعون بصحة جيدة، والنساء الفرنسيات، متأنقات جميلات... وتبدو «دانييل» وسط هذا الحشد كالفراشة الرقيقة.. وتقوم بدورها الممثلة أنى دوكو، ذات الجسم النحيل، والوجه

للمهرجان، نور الدين الصايل. فى تقديمه لبرنامج «الأفلام الاستعمارية»، إلى أن يطلب من المتفرجين، مقارنة صورة أفريقيا وإفريقيين، فى تلك الأفلام. مع الصورة التى تقدمها «الأفلام الإفريقية» الآن.

## رجل النيجر

الأفلام الستة التى عرضت فى «بانوراما السينما الاستعمارية» هى: «السيمون» لفيرم جيمى، المصور فى الجزائر ١٩٣٣.. «وإطو» لجان بنواليرى، المصور فى المغرب ١٩٣٤.. و«أحمق قيروان» لكروزي ١٩٣٩ والأفلام الثلاثة الأخرى، مسموعة فى الصحراء الجنوبية، وهى «الباخرة السوداء» لخليون بواربى ١٩٢٥، و«ساميا» ١٩٢٩.. و«رجل النيجر» لجاك دوبارونسيل، عام ١٩٣٩.. وهو الفيلم الأهم، فى هذه المجموعة ذلك أنه إلى جانب مهارته الحرفية، لا يتجنى على الشخصية الإفريقية فحسب، بل ويروج بطريقة بالغة الحرارة، والزيف، عن الدور الإنسانى الحضارى، للرجل الأبيض، الفرنسى طبعاً، فى بلاد تعيش فريسة للجهل والمرض والفقر والتخلف.. إنه نموذج متكامل للفيلم الكولونيالى..

المخرج جاك دوبارونسيل، مولود





الطبيب الفرنسي النبيل، الطبيب «الدكتور بورديه»، الذى يقوم بدوره هارى يور - يشبه عندنا حسين رياض - يجرى كشفا طبيا على «بريفال» ليختبر مدى صلاحيته للزواج.. يتجههم، وتزحف على وجهه المعبر علامات الكدر والقلق، يصارح «بريفال» بأن عدوى «الجذام» قد انتقلت له غالبا من الرجل الذى أنقذه! يقدم الفيلم عدة مشاهد للطبيب فى معمل يمتلئ بالقوارير والسحاحات والمخابر والموازين الدقيقة.. ذلك أنه كرس حياته لمقاومة مرض الجذام و«الخزم» الذى تسببه ذبابة التسي تسي.. إن الطبيب المتفانى فى عمله، يؤكد نزاهة «الفرنسى» الذى حمل على عاتقه مسئولية محاربة المرض، والفقر.

كعادة العشاق النبلاء، وكما يحدث فى الأفلام الهندية لاحقا، يختفى بريفال عن الأنظار، بعد أن يبعث برسالة إلى حبيبته، الباكية يخطر بها فيها بأن لها

الدقيق الملامح، التحيف، الصالح تماما لتمثيل الأدوار الرومانسية، التى تحتاج لتجسيد الأسى، وأمواج الغرام.. «دانييل» سعيدة، لأن حبيبها يبادلها ذات المشاعر، وعما قريب سيتم قرانهما.

هنا، لاتوجد أية إشارة إلى السكان الأصليين، أصحاب البلاد.. أو كيفية قدوم ذوى البذات العسكرية، إن قصر الحاكم الفرنسي الفاخر، يبدو كما لو أنه موجود منذ القدم، وأن الفرنسيين أعمق حضورا من الإفريقيين.

فجأة، تندلع النيران فى أكنواخ الأهالى.. يندفع «بريفال» وسط السنة اللهب لينقذ ما يمكن إنقاذه من الناس.. يحمل مريضا على كتفيه ويهرب به من الجحيم، غير أنه بما يمكن أن يحدث له، فهو كما الحال بالنسبة للرجال البيض، يتسم بالشجاعة، ويعمل، بكل قواه وقدراته، من أجل المتخلفين.



المشاهد، على طول الفيلم، موسيقى تصويرية كثيفة، وضعها هنرى توما، حسب الطريقة المعتادة فى أفلام الثلاثينات، حينما كانت الموسيقى التصويرية، الأقرب إلى الطوفان، مسئولة عن تدعيم المواقف، بالانفعال المطلوب توصيله الى المتفرج.

مع موسيقى متوترة، متصاعدة ، توحى بالخطر، تطالعنا مجموعة ضخمة من أهالى البلاد.. يقف قبالتهم زعيم ينطلق الشرر من عينيه.. يخطب فيهم بصوت صارخ، بلغة ليست فرنسية... ويشير بغضب نحو السد المزمع إقامته.. الجماهير الإفريقية تزار، وتبدأ فى زحفها المخيف فى اتجاه النهر الذى يفصلهم عن موقع العمل.. الأفارقة، من الرجال والنساء، يحملون العصي الطويلة.. يركبون سئات القوارب البدائية.. يعبرون بها النهر، يتجهون كوحش هائج، له آلاف الرؤوس، ويصدر أصواتا مفزعة، نحو العمال الأفارقة، الذين يعملون فى السد.

هنا، تتجسد واحدة من أهم الأفكار، الاستعمارية: الجماهير الإفريقية الجاهلة، لاتعرف أين تكمن مصالحها.. وعادة، تندفع محمومة وراء زعيم ديماجوجى متعصب.. وبالطبع، يعتمد الفيلم إلقاء أى معنى للخطبة التى ألقاها زعيم الثوار، والتى قالها بلغة غير مفهومة!.. إن «رجل النيجر» ، يتحاشى ذكر

الحق فى الاقتران بآخر.. والآخر هو ضابط يتسم بأخلاقيات فروسية ، يتزوجها وإن كانت هى لم تنس «بريفال» ولم تفهم لماذا أو أين اختفى؟. يكتب على الشاشة بعد ثلاث سنوات.. موقع العمل على نهر النيجر.. جرارات، حفارات، أوناش، وآلاف من العمال الأفارقة.. الطبيب فى عيادة بالقرب من عمليات الحفر.. يتوجه إلى مغارة يتخذها «بريفال» مقرا له... يغطى وجهه فيماعد العينين بالأمشة.. الطبيب يحققه ويبتسم متوقعا شفاءه العاجل.

تصل «دانييل» مع زوجها إلى موقع العمل.. تمتطى صهوة جوادها وتندفع به الى أن تصل المغارة.. تلتقى بحبيبها الذى لا يكشف عن شخصيته.. تتعرف عليه من عينيه.. تعرف الحقيقة فيزداد تعلق قلبها به.. يصل زوجها... تخطره بالحقيقة.. الزوج «بأخلاقياته الفروسية، يبدى استعداداه للانفصال عن زوجته.. فحبيبها، أولى بها.. لكن «بريفال»، النبيل ، لا يوافق على هذه التضحية.. وهما هو وقد تماثل تماما للشفاء، وارتدى ملابس العسكرية، وعاد الى بوتقة العمل.

بنعومة، ينتقل الفيلم من مشهد لآخر، معتمدا على التلاشى البطئ لمشهد كى يحل المشهد التالى.. أو المسح التدريجى، من اليمين الى اليسار.. وأحيانا، يتداخل المشهد الجديد، فى المشهد الذى يبهت بعد حين.. وتصبح



الفرنسيين، ليس بالبارود أو المدافع  
والمصفحات، ولكن بالجرارات والحفارات  
والأوتاش.. وليس من أجل الحصول على  
خام الحديد والقطن والثروة الحيوانية..  
ولكن من أجل البناء والتعمير..

تأكيداً لهذه الفكرة، وتكثيفاً  
للمشاعر التي يرمى الفيلم إلى  
تثبيتها، في وجدان المتفرج..  
تأتى «النهاية المؤثرة»: نغش  
«رجل النيجر» ملقوا بالعلم  
الفرنسى.. يحمله عشرات  
الجنود.. أمامهم حملة الطبول  
والرايات.. وراءهم طوابير  
منضبطة من الجنود.. خلفهم  
أهالى البلد وقد هزم الحزن..  
يتوقف الموكب المهول ليلقى  
الحاكم العسكرى بكلمة تابين  
يزعم فيها أن «الشهيد» كان  
يحمل في عقله، وقلبه، عشرات  
المشروعات من أجل القبائل..  
وهى مشروعات ستجد من  
ينفذها بعده.. وأن «النيجر» لن  
تنسى أبداً.. رجلها، وبطلها..  
ومع مارش المارسيليز، تظهر  
كلمة النهاية.

«رجل النيجر»، الذى حقق نجاحاً  
كبيراً، أيام عرضه، سواء داخل أو خارج  
فرنسا.. عندما نشاهده اليوم، ندرك،  
كم كانت السينما، ولا تزال، السلاح  
الفكرى والوجدانى الأخطر، فى معركة  
السيطرة على العقل... والقلب

انتفاضات قبائل الطوارق  
والهوسا والسفلى، هند الوجود  
الفرنسى، ويوحى بأنه إذا كانت  
ثمة تمردات فلإنما ترجع إلى  
الجهل من ناحية، وظهور زعيم  
شرير من ناحية أخرى.. وهذا  
التفسير الاستعمارى، للثورات،  
سيطالنا فى مئات الأفلام التى  
تدور أحداثها فى المناطق التى  
وقعت فى قبضة الاحتلال: آسيا،  
وأفريقيا، وأمريكا الجنوبية.

«بريفال»، بكل كرامة وكبرياء،  
يواجه الآلاف وهو يقف فوق أحد  
الأوتاش.. يخطب قيسهم،  
بلغتهم.. يستمعون له، يتأثرون،  
يتراجعون نحو قواربهم.. يركبونها  
ويبدأون فى الرحيل.. يتعقبهم.. لكن  
زعيمهم الشرير يطلق رصاصة من  
بندقيته فيخز الرجل صريعاً.. يسقط،  
على مهل، فوق ركبتيه.. وبينما تودعه  
الموسيقى الحزينة، المهيبة، ترتفع  
الكاميرا لترى الأفق اللانهائى حيث  
تنطبق السماء على الأرض.

بهذا المشهد المنفذ بمهارة، والذى  
ساهم فى تصويره ثلاثة من أكفأ  
المصورين الفرنسيين اليونس هنرى  
بوريل، وهنرى تيكيه، وروشييه  
فرديهيه، يعمل الفيلم على التعاطف  
مع «الرجل النبيل»، سواء على المستوى  
الخاص، أو المستوى العام، المضحى  
بذاته، الشجاع، ناشر التمدن  
والحضارة.. الوافد مع بقية زملائه



نكرى

«هوشى منه»:

## نصف قرن من الأسطورة

جابر المعايرجى

تمارس الطب الشرقى، وكانت مناهلة  
ثورية تعرضت للملاحقة والمراقبة،  
وكان الفرنسيون يقولون عنها أنها لا تلد  
أطفالاً كالنساء الأخريات وإنما تلد بناتق  
للثوار!!

ورغم جمالها وثقافتها فقد ماتت عام  
١٩٥٤ دون زواج. وكان أخوه «خيسيم»  
مناضلاً ثورياً أيضاً وتروى عنه  
أقاصيص كثيرة في مقاومته للعدو  
الفرنسى وهو أول من نظم التعليم  
بطريقة «كوك نجو» أى كتابة اللغة  
الفيتنامية بالحروف اللاتينية، ومات  
دون زواج عام ١٩٥٠.

فى هذه القرية الفقيرة، وفى هذا  
الإقليم النادر، وفى هذه العائلة المناهلة

ولد «هوشى منه» فى قرية «كيم  
ليينى» إحدى قرى إقليم «نجه أن» إقليم  
الثوار والشهداء والأبطال. وكان عمه  
«هوانج كوان هانه» أحد قادة حركة تمرد  
الفلاحين ضد القوات الفرنسية التى  
استمرت ثلاثين عاماً، وقد اعتقلته  
السلطات الفرنسية وأمرت بإعدامه إلا  
إذا اعترف على رفاقه، فمضرب فكه  
بالأرض ليقطع لسانه حتى لا يتكلم.

وعلى الرغم من فقر أسرته التى كان  
معظم أفرادها يعملون أجراء إلا أن أباه  
تمكن من الحصول على الدكتوراة فى  
الآداب الصينية، وشغل وظيفة نائب  
حاكم ولكنه فصل من منصبه لتعاطفه  
مع شعبه، أما أخته «ثانه» فكانت



قد اندلعت. وشاهد بنفسه الظروف القاسية التي يعيشها العمال الفرنسيون، والمهانة التي يتربى فيها مواطنوه من الجنود الفيتناميين في فرنسا، ثم غادر فرنسا إلى أمريكا ليدرس هذا المجتمع الجديد ويعرف أساليب حياته، وشاهد بعينه البيض يذبحون السود في وضخ النهار، والعمال الأمريكيين الذين ينظمون المظاهرات والاضرابات احتجاجاً على الحرب ومن أجل زيادة الأجور، وهكذا عرف بنفسه أمراض الرأسمالية الأمريكية. ونشرت له «لومانيته» - جريدة الحزب الشيوعي الفرنسي - عام ١٩٢٢ مقالاً عن رؤياه في أمريكا قال فيه: «إن شعار الإخاء والمساواة شعار زائف أرادت الرأسمالية الاستعمارية أن تخفى وراءه كل بشاعات نظام الاستغلال القاتل».

وقد اتخذ لنفسه خلال هذه الفترة عدة أسماء مثل «لى فوى» و«ثاوشين» و«توتنج فان سو» و«لين» ثم «هوشى منه» وهو الاسم الذي عرف به في العالم أجمع. وبعد نجاح ثورة أكتوبر وإنشاء «لينين» للدولية الثالثة التي كشفت انتهازية عناصر الدولية الثانية في الحركة العمالية الدولية. أخذت الأحزاب الشيوعية تتكون في عديد من البلاد ومنها فرنسا التي شارك في تأسيس حزبها «مارسيل كاشان» وكان «لهوشى منه» دور مؤثر في هذا العمل، وأعلن «أن هذا الحزب هو الحزب الوحيد الذي يناضل من أجل تحرير المستعمرات» وهكذا أصبح عضواً في الحزب الشيوعي

نشأ «هوشى منه» وكان اسمه الحقيقي «نجويين سينه كونج»، وكان مولده في ١٧ مايو عام ١٨٩٠. وكان الدكتور «سالك» والده قد صمم على أن يحصل ابنه على درجة علمية فألحقه بمدرسة ثانوية. وفي هذه الفترة كان الزعيم «فان يواشوا» قد أنشأ «رابطة التجديد»، واجتاحت البلاد حركة واسعة من الأفكار الجديدة تدعو إلى قيم جديدة في أسلوب الحياة والتفكير والمظهر، وفي الأدب والشعر والفن بوجه عام، وكان لها أثر بعيد في بلورة تفكيره، وبعد فشل انتفاضة ١٩٠٨ قرر أن يرحل وكان في هذا الوقت يعمل مدرسا للغة الفرنسية في مدرسة «دوك ثانا».

## في المنفى

في منتصف عام ١٩١١ استطاع أن يعمل طاهياً في إحدى البواخر التي تعمل بين «هايفونج ومرسلية»، واستمر في العمل على هذه الباخرة لمدة عامين عرّف خلالها موانئ البحر الأبيض: وهران، دكار، بورسعيد، الاسكندرية، ولمس الأوضاع الاقتصادية والسياسية المتردية في هذه البلاد والتي تشبه الأوضاع في وطنه والتي أعطته مادة كتابه الأول فيما بعد «قضية الاستعمار الفرنسي».

وفي «مرسيليا» ترك الباخرة وسافر إلى «لندن» حيث عمل كاسحا للجليد في إحدى المدارس، وعطشجيا، ومرطونا في أحد الفنادق، ثم عاد إلى فرنسا حيث كانت الحرب العالمية الأولى





الفرنسي وأول فيتنامي يعتنق الشيوعية ووفق «هوشي منه» بمساعدة الحزب في تكوين «عصبة البلاد الخاضعة للاستعمار» وكان مقرها باريس، وأصدرت العصبة نداء إلى الشعوب المضطهدة لتنهض من أجل تحرير نفسها بنفسها. كما أصدرت جريدة «لاباريا» وكان «هوشي منه» يديرها ويشرف على تحريرها وحساباتها ويشترك في توزيعها. وكان لهذه الجريدة أثر كبير في تعبئة شعب فيتنام، وفي توحيد الفيتناميين المقيمين في فرنسا، وأدى ذلك إلى تكوين العديد من الجمعيات مثل «جمعية الطلبة والجرسونات» و«جمعية التعاون المتبادل». وكان البحارة الفرنسيون والفيتناميون يحملون أعداد الجريدة سرا إلى الهند الصينية ومن خلال هذه الجريدة حصل الشعب في فيتنام على معظم معلوماته عن الاتحاد السوفيتي والماركسية

اللينينية وكتب «هوشي منه» في «لاباريا» يقول «إن الرياح التي تهب من روسيا سبيل العمال، ومن الصين الثورية، والهند المناضلة هي الترياق الذي سيخلصني على السم في الهند الصينية. إن أهالي تلك البلاد لا يتعلمون بواسطة الكتب والخطب ذلك لأنهم يتعلمون بوسائل أخرى ذلك لأن أساتذتهم الوحيديين هم الفقر والقمع الهمجى والعذاب».

وفي عام ١٩٢٤ عقدت الدولية الشيوعية مؤتمرها الخامس في «موسكو» إثر وفاة «لينين»، وحضر «هوشي منه» المؤتمر بصفتة ممثلا للحزب الشيوعي الفرنسي والبلاد التي يقهرها الاستعمار. وأثناء تواجده في الاتحاد السوفيتي كتب مقالات عديدة كما كتب كتابين هما «الصين والشباب الصيني». و«الجنس الأسود» كشف فيهما النظام الإمبريالي البشع،



وعن معاناة شعوب المستعمرات من استغلال وقهر وتعاسة.

## خمس سنوات في باريس

كانت حياته في «باريس» التي استقر بها شاقة وبأثثة عمل خلالها في كثير من الأعمال البسيطة ومنها «الزقوش» للصور الفوتوغرافية مع صديقه ورفيق نضاله «فان فان ترونج». وكان يتردد على مكتبة يملكها أحد المناضلين وهناك تعرف على كثير من الشخصيات الهامة من النقابيين الثوريين ودعاة السلام أمثال «بورديرون» و«مارسيل كابي» كما تعرف إلى «فيان كوتيرييه» رئيس تحرير «لومانيتيه» وتشربها عدة مقالات تحت عنوان «ذكريات منفي» وأيضاً تعرف إلى «جان لونجيه» حفيد «كارل ماركس» الذي دعاه للكتابة في صحيفة لوبوبليير.

كما انضم إلى قسم المثقفين التابع للحزب الشيوعي الفرنسي وكان رفيقه في القسم «بوريس سوفارين» أشهر مفكر ماركسي في باريس في هذا الحين. كما أخذ يتعلم فن الخطابة، وصدر له كتاب «قضية الاستعمار الفرنسي» وكان عنوان الكتاب مكتوباً على الغلاف بثلاث لغات هي العربية والصينية والفرنسية وقد ختم الكتاب بنداء كارل ماركس الشهير «ياعمال العالم اتحدوا».

إن هذه السنوات الخمس كانت أخصب سنوات حياته ففيها تعلم وكتب وتعرف إلى الكثير من الشخصيات

التي كان لها تأثير ولاشك في مسلك أفكاره وتعميق وعيه ويقدر ما كان يكره الاستعمار الفرنسي إلا أنه ارتبط بأشد الروابط الإنسانية مع الشعب الفرنسي ومناضليه.

## العودة إلى الوطن

كانت نتيجة الجهود الخيالية التي بذلها «هوشي منه» في سبيل نشر الماركسية اللينينية في وطنه، وتأثير ثورة أكتوبر والثورة الصينية أن أصبحت الطبقة العاملة الفيتنامية قوة سياسية ذات تأثير واضح في البلاد. وطبيعياً كان ذلك يقتضي إنشاء الحزب، ولهذا السبب وصل «هوشي منه» إلى مدينة «كانتون» الصينية في ديسمبر عام ١٩٢٤ وقام بتأسيس «جمعية الرفاق الفيتناميين الثوريين» كما أرسل عدداً من الشبان إلى الاتحاد السوفيتي للدراسة في معاهدها، وأوفد عدداً آخر للدراسة في مكتبة «هواميو» العسكرية في الصين. ثم نظم دراسات قصيرة الأجل للكادر في «كانتون» وهكذا تمكن، من توسيع نطاق الحركة الثورية، وأصدر صحيفة «الشبان» لتكون لسان حال الجمعية وكانت مهمتها نشر الماركسية اللينينية، ثم أصدر بعد ذلك كتابه «الطريق الثوري» الذي حدد فيه للثورة الفيتنامية الاتجاه الواعي الذي يجمع بين الماركسية والواقع الفيتنامي.

واشتد النضال، في فيتنام، ونظم الملايين من الشعب الفيتنامي سلسلة



«ياك بو» وأصدر بيانه الشهير الذي اختتمه قائلا «أيها المواطنون في كل أرجاء الوطن لننقذ، بالشعب الصيني البطل، ولننهض بسرعة لتنظيم «لجان الإنقاذ الوطنية» لإنزال الهزيمة بالفرنسيين واليابانيين».

## الشاعر الثوري

وفي عام ١٩٤٢ سافر «هوشي منه» إلى الصين للالتقاء «بماوتسى تونغ» ولدراسة مقدمات الثورة الصينية، ولكن لم يتسن له ذلك إذ تم القبض عليه فور اجتيازه الحدود، وأمضى وقته خلال العامين اللذين قضاهما في السجن في نظم «مذكرات سجين» وهو ديوان من الشعر يضم أكثر من مائة قصيدة تفيض ثورية وثقة لاحدود لها بقدره الشعب الفيتنامي على إحراز النصر.

## دين بيان فو

كان الفرنسيون يريدون معاودة سيطرتهم على فيتنام، وكان الأمريكان والإنجليز يدبرون للتدخل في شئون الجمهورية الوليدة. وكان هناك في نفس الوقت حوالى مليونين من الفيتناميين قد ماتوا جوعا في ستة أشهر فقط، وفي نداء حار وجهه «هوشي منه» إلى الشعب قال: «كيف نأكل طعامنا ولا نتذكر هؤلاء الذين يتضورون جوعا.. لهذا أقترح على الشعب أن يمتنع عن تناول وجبة غذائية كل عشرة أيام أى الاستغناء عن ثلاث وجبات في الشهر، وسأكون أنا أول

من الإضرابات والمظاهرات شملت كافة أوجه النشاط في البلاد، كما اشتد الصراع أيضا بين رابطة الشباب الفيتناميين والأحزاب البورجوازية التقليدية، والصراع بين أيديولوجية البرولتاريا الثورية وعصب الأيديولوجية الإصلاحية التي تعتنقها البورجوازية وفي عام ١٩٢٧ قام «تشانج كاي شيك» بثورته المضادة التي استولت على ثمار الثورة الصينية، وقتل وسجن وشرذ عشرات الألوف من الشيوعيين مما اضطر «جمعية الرفاق الفيتناميين الثوريين» للانتقال إلى «هونغ كونج» كما سافر «هوشي منه» إلى شنغهاي ومنها إلى الاتحاد السوفيتي. وخلال هذه الفترة كانت قد تكونت ثلاثة أحزاب شيوعية فيتنامية. عندئذ رجع «هوشي منه» إلى «هونغ كونج» ودعا إلى عقد مؤتمر برئاسته لتوحيد الحركة الشيوعية وإدماجها في حزب واحد. وفي فبراير عام ١٩٣٠ صدر بيان رسمي عن إنشاء «الحزب الشيوعي للهند الصينية» وكان الخط الثوري للحزب موائما لمصالح وأمال الجماهير لذلك كان الترحيب الشعبي الجارف بالحزب الجديد، وأصدر الحزب جريدتين هما «صوتنا»، و«العمل».

وفي يوليو عام ١٩٤٠ احتلت القوات الألمانية باريس واستسلمت البرجوازية الفرنسية للغزاة وعندئذ قرر «هوشي منه» أن الوقت قد حان للرحيل إلى أرض الوطن بعد ثلاثين عاما في المنفى، واختار مقر قيادته في مدينة



بموجبها الحرب العدوانية القذرة. ولقد قال «هوشى منه» فى ذلك اليوم الخالد «لاوجود لجيش أو سلاح يستطيع القضاء على روح التضحية فى نفوس الفيتناميين».

## الرحيل

فى ١٤ سبتمبر عام ١٩٦٩ رحل الزعيم العظيم، وبكته شعوب العالم أجمع وليس الشعب الفيتنامى أو شعوب آسيا فقط. وقال «نهرو» إن «هوشى منه» هو أعظم رجل فى الخمسين سنة الأخيرة من تاريخ العالم. رحل بعد نضال أسطورى زهاء نصف قرن من أجل حرية وسعادة شعوب بل حرية وسعادة شعوب العالم. وعاش حياة قاسية فى الجبال والكهوف والأدغال، وقاد شعبه فى حربين كان النصر فيهما ضرباً من الخيال ولكنه انتصر على فرنسا وهزم الولايات المتحدة الأمريكية، وأثبت للعالم أن أعتى وأقذر أسلحة الامبريالية من دبابات وطائرات ونابالم ليست أقوى من إرادة شعب صمم على الحرية أو الموت.

وفى ١٩ مايو من هذا العام قد مضت مائة وأربع سنوات على ميلاد «هوشى منه» وفى هذا اليوم كان ينزل إلى الشوارع ليرقص مع الأطفال والشباب والسيجارة لاتفارق شفثيه. سلام عليه يوم ولد ويوم مات، وإن كان لم يزل بيننا حياً.

من يفعل ذلك. وسيقدم الأرض المستغنى عنه إلى الفقراء». شعب مثل هذا الشعب وزعيم مثل هذا الزعيم جدير باكرام حياة وأعظم انتصار توجهته معركة «دين بيان فو».

فى عام ١٩٥٣ حققت المقاومة الفيتنامية عدة انتصارات عظيمة أجبرت القوات الفرنسية على اتباع أساليب الحرب الدفاعية. وهكذا تحولت حرب فيتنام إلى مقبرة هائلة دفن فيها العديد من كبار الجنرالات والجيوش، ودفن فيها أيضاً اسم فرنسا ذاته، ورأى «هوشى منه» أن خطة الجيش الفرنسى الأخيرة هى التوغل بعمق خلف القوات الفيتنامية وتطويقها، وبعدتدارس الموقف مع أعضاء اللجنة المركزية للحزب، قرروا جميعاً وفى مقدمتهم المعلم الأكبر، فى حرب العصابات الجنرال «فونجوين جياپ» أن الفرصة قد دنت للقضاء على العدو الفرنسى، واختار «هوشى منه» أن يحشد الجانب الأكبر من قواته فى «دين بيان فو»، وعندما تم تطويق كل القوات الفرنسية أذاع «هوشى منه» بياناً قال فيه «إذا أرادت الحكومة الفرنسية أن تتعظ بما حدث فى الحرب خلال الأعوام الأربعة الأخيرة، ورغبت فى وقف القتال فإننا نرحب بذلك»!!

وفى ١٧ مايو ١٩٥٤ حققت فيتنام أروع وأكبر انتصار عسكري وقضت على القوات الفرنسية فى «دين بيان فو». وقد أزعج ذلك الانتصار التاريخى الدول الاستعمارية على توقيع «اتفاقيات جينيف» التى انتهت



# نبض الشارع الثقافي

بغير محرم، حرام،  
والمعروف أن له أدب ونقد « موقفاً  
ثابتاً من أية مصادرات ضد الفكر  
والإبداع والآراء والمعتقدات.

وعلى هذا الأساس، فإننا نرفض هذه  
المصادرة الجديدة، رفضاً قاطعاً، مثلما  
رفضنا غيرها من مصادرات سابقة،  
تتصل بحرية الفكر والاعتقاد.

فعلى الرغم من أننا نختلف كل  
الاختلاف مع أفكار د. عبد الكافي، ونرى  
أن هذه الأفكار تقدم المهاد النظرى  
المصريح للفكر المتطرف وللإرهاب  
المسلح، باسم الدين، فإننا نقف بحزم  
ضد هذه المصادرة.

وعلى الرغم من أننا متيقنون من أن

## نرفض مصادرة عمر عبد الكافي

حملت الانباء خبر قيام حمدي سرور  
، مدير الرقابة على المصنفات الفنية ،  
بمصادرة شرائط الشيخ عمر عبد الكافي  
الداعية الإسلامى، وخطيب مسجد أسد  
بن الفرات بالدقى وعضو لجنة الحكماء  
للمصالحة بين الجماعات المتطرفة  
وزارة الداخلية التى شكلها الوزير  
السابق محمد عبد الحليم موسى قبل  
إقالته، وصاحب الدعوة الشهيرة إلى أن  
ذهب الزوجة الى أى مدينة داخل الوطن



يسمح للناس أن تختار وتقيم وتفرز وتحاسب.

أما المصادرة - أيًا كان شكلها وأيا كانت مسيبتها - فلا تنفي فكرًا ولا تجهض آراء. إنها - على العكس تمامًا - تحيل الفكر المصادر إلى «شاهد» معلق في سماء الكبت، وإلى «حلم» مغدور لم ير النور، يُظل يشهد الناس على اضطهاد، ويعني ضياع الدستور والقانون اللذين يكفلان له حرية محجوبة!

إن السبيل القويم لتحجيم هذا الفكر الفاسد ليس مصادرته، بل جعل الحياة الحرة المستنيرة تصفيه وتنفيه. وإذا كان هناك تجاوز يجرمه القانون، فليقف المتجاوز أمام القضاء الطبيعي العادل، لا أمام أسوار العنف والمصادرة. أفرجوا عن شرائطد. عبد الكافي، وأفرجوا عن حرية الرأي التقدمي لكي تهزم أفكاره وأفكار أمثاله من فقهاء الظلام!

حلمي سالم

## في المجلس الأعلى للثقافة التنوير الراديكالي

مثلما أصبحت أحداث الإرهاب في مصر خبراً يومياً تتناقله أجهزة الإعلام، أصبحت - أيضاً - في المقابل ندوات



- بدون تعليق

فتاوى د. عبد الكافي ومعتقداته تهدف إلى العودة بمجتمعنا مئات السنين إلى الوراء، وإلى هجر كل منجزات المجتمع المدني الحديث، فإننا نرفض بحزم هذه المصادرة.

وليس رفضنا قائماً - فحسب - على أساس «المبدأ الثابت» في الدفاع عن حرية الفكر - مهما كان هذا الفكر - بل إنه كذلك يقوم على أساس من الدستور المصري الذي يكفل حرية الرأي والاعتقاد، ويجرم المصادرة أو التدخل الإداري أو السلطوي، ويضع الإنسان دائماً أمام قاضيه الطبيعي، في أي شأن يتصل بمخالفة الدستور أو القانون.

وفوق ذلك كله، فإن أي فكر مضاد أو مسي أو سلفي لا يقاوم بالكبح والحبس والمنع، بل يقاوم بمقارعة الحجة بالحجة، وبتوفير المناخ الديمقراطي الذي يسمح بتدريس الأفكار المستنيرة القادرة على دحض كل فكر منحرف، وباتساع التيارات المختلفة اتساعاً صحيحاً



والتنوير عند «د. عاصم الدسوقي» هو الحد من سلطة الدولة الإقطاعية المستندة على الدين، وهو مفهوم أوروبي انتقل إلينا في القرن التاسع عشر، على يد النخبة التي تعلمت في أوروبا، دون أن يلتفتوا إلى موقف التنوير من المؤسسة الدينية التي وقف التنوير الأوروبي ضد تسخيرها للدين، وتوظيفه لمصلحتها.

هناك معان أخرى للتنوير طرحها د. «يونس لبيب زرق» و د. رموف عباس «لكنها لم تتباعد عن المعاني السابقة والقضية الأساسية التي فجرها د. مراد وهبة في تعريفه للتنوير، وهو أن تكون جريئاً في استخدام عقلك. كما قال كانط، ومن هنا نفى وجود رموز أو مؤسسات تنويرية في مصر، بل إن مصر لم تعرف التنوير أصلاً، لردة معظم الرموز، الذين بدأوا تنويريين واختهوا غير تنويريين، أو هم في الأساس كانوا غير تنويريين منذ البداية، وأعطى الأمثلة بطله حسين وزكي نجيب محمود، وعلى عهد الرازق، وعبد الرزاق السنهوري وأيضاً رفاعة الطهطاوى.. فجميعهم لم يتمثلوا تعريف «كانط» للتنوير، ولم يتحلوا بالجرأة، التي تعنى عنده أن لا سلطان على العقل إلا العقل، ويؤكد أن معظم التنويريين المصريين وقعوا في شباك عبارة «شفيق غربال» التي يقول فيها «الشبه الظاهر الذي يخدع»!

ويبدو أن «د. جابر مصغور» كان محقاً في بداية تقسيمه للتنويريين في مصر، إلى معتدلين وراдикаلين،

التنوير خيراً يومياً لكل المثقفين، التي على كثرتها تحصناً منها، ولم تعد نسمع فيها الجديد، بل نكاد- معشر الصحفيين - أن نعرف ما سيقوله المشاركون، لطول الألفة وكثرة المتابعة وقديم الكلام. وفي الفترة من ٥-٧ أبريل الماضي، عقد المجلس الأعلى للثقافة، ندوة موسعة حول حركة التنوير في مصر في القرنين التاسع عشر والعشرين، افتتحها فاروق حسنى وزير الثقافة، ود. جابر مصغور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، وشارك فيها عدد من الباحثين، ناقشوا على مدى ست جلسات اثني عشر بحثاً، دارت معظمها حول تاريخ حركة التنوير في مصر، وأن لم تتفق على تعريف محدد لمفهوم التنوير، الذي عرفته مصر، مقارنة بتنوير أوروبا، فهو عند د. جابر مصغور تأكيد لسلطة العقل، وعند د. مصطفى الفقى يعنى تواجد مناخ ثقافى واجتماعى يرتبط بتحولات حضارى معين، ولذلك فهو يفرق بين التنوير وبين مظاهر الإصلاح السياسى، اذ يرى ان الارتباط بينهما ليس لزامياً، كما يفرق بين التنوير وبين التوجهات الذهنية عموماً، ضارباً المثل بالأزهر الشريف الذى أخرج قوافل من أعمدة التنوير، وكذلك الامام «محمد عبده» الذى يعتبر من أنسنة التنوير فى مصر الحديثة على الرغم من كونه داعية ومعنياً بأمور الأمة الإسلامية، ويؤكد على المغالطة المتعمدة التى يقصد بها خلق تناقض أو صدام بين التنوير وبين الاتجاهات الدينية والإسلامية على وجه التحديد.



الجامعية الأولى كمطلب علمي ولغوي وقومي واجتماعي، تلبية لطموح الأمة العربية في أن يعود اليها مجدها العلمي، على ايدي علمائها المعاصرين ، مؤكدا على ان قضية التعريب قضية قومية لها مقوماتها واسانيدها، حتى يستطيع الشباب العربي بلغته الأم- تمثل ما يدرس من العلوم والبحث والتطبيقية تمثيلا علميا قويا . ونشهد المؤتمر وزراء التعليم في البلاد العربية والإسلامية ، ان يحلوا دراسات مجامع اللغة العربية في هذا الشأن، الى الجامعات لكي تجعلها موضع الدراسة الجادة، وتوطئة لاتخاذ قرار التعريب من بيئة واقتناع مع مواصلة تعريف الطلاب بالمصطلحات العلمية العالمية ورفع مستواهم في اللغات الأجنبية.

وأكد المجمع في توصياته أن التعريب لا يعنى بحال من الأحوال التهاون في مجال تعليم اللغات الأجنبية ، التي تمثل ضرورة حضارية، تواكب مسيرة التعريب، وتدعمها. ولذلك أوصى الخالدون بإنشاء هيئة كبرى للترجمة في مصر ، تضم صفوف من العلماء ، تنهض بوضع خطة قومية للترجمة ، تحدد الأولويات في ترجمة العلوم ، والتكنولوجيا ، وتلاحق التطورات العصرية كذلك انشاء معهد ملحق بهذه الهيئة لتدريب وتخريج طبقة من المترجمين الكفاء للقيام بعمام ترجمة العلوم والتكنولوجيا الغربية.

والمؤكد أننا في حاجة الي توسيع هامش التنوير الراديكالي، الذي يمثل الحصن الحقيقي لاتساع الهامش الديمقراطي، وتطبيق الدستور. ويؤكد، جابر أن العلاقة وطيدة بين التنوير والديمقراطية ، فقد برأ النائب العام طه حسين من تهمة الكفر لوجود مناخ الديمقراطية، في حين طرد الشيخ على عهد الرازي من الأزهر ، نظراً لتعطيل الدستور وقتها.

وبالطبع لاتقف مهمة التنوير الراديكالي على توسيع الديمقراطية وضمان الحقوق الدستورية وتطبيقها، بل تمتد لتخرج بالافكار التنويرية الى معترك الواقع واصطدام التنويريين بجدل الحياة ، بدلا من بقائهم حبيسي مكتبة المجلس الأعلى للثقافة.

من الحسنات الهامة لدورة التنوير هذه المرة هي دعوة د. روف عباس ود. محمد نور فرحات اللذين أمتعا الجميع بأفكارهما، وأكدوا على حداثة الوجه ، وطزاجة الالتحام بالواقع ، مضافة الى ثراء الخبرة عندهما، وتلك إشارة للمجلس الأعلى للثقافة، وغيره من المؤسسات الثقافية في مصر لدعوة المتخصصين في مجالات القانون والطب والتاريخ والزراعة ، للإسهام في تنوير هذه المجالات ايضا، وعدم الوقوف عند متخصصي الأدب والسياسة فقط.

## توصيات الخالدين وجهود المعاصرين

أوصى مؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة في دورته الستين بضرورة تعريب تدريس العلوم في المرحلة



التي تؤكد أن سكوت المجمع في حي الزمالك، أضفى على نشاطه نوعاً من الهمس، الذي لا يحس به القائمون على اللغة والتعليم والثقافة عامة في الوطن العربي، مما دفع الخالدين إلى اتخاذ توصية في هذه الدورة، بتشكيل لجنة دائمة للإعلام والنشر والتوزيع، تكون مهمتها الإعلام عن النشاط المجمعى اللغوى والعلمى، والتعريف بمنشورات المجمع وقراراته، والعمل على إيصالها إلى الجهات التي تفيد منها. وعسى أن يسارع المجمعيون بتشكيل هذه اللجنة حتى تقوم بمهمتها في إسماع الآخرين بنشاط حراس اللغة العربية والقائمين على صيانتها وتطويرها.

ح.م

## سينما

عادل إمام

بين الإرهاب

وخمسة باب

بين «خمسة باب» والإرهابى» حوالى عشر سنوات، تغير فيها عادل إمام بطل الفيلمين ولم يتغير فيها نادر جلال مخرج الفيلمين، وتغيرت سياسة الدولة التي منعت عرض «خمسة باب» مدهنة للإسلام السياسى ثم عرضته مع

وأكد مؤتمر المجمع توصياته السابقة والمكررة في ختام كل دورة، والتي على شاكلة: إلزام القائمين بالتدريس في مؤسسات التعليم باستعمال الفصحى، واستخدامها في وسائل الاعلام والمسارح، وخاصة مسارح الدولة- وفي الاذاعتين المسموعة والمرئية، وبخاصة في المسلسلات التلفزيونية وأشار الى خطر الكتابة على الحال التجارية والشركات بأية لغة غير العربية، وأيضا خطر كتابة الاسماء الاجنبية بحروف عربية، وطالب الحكومات العربية باصدار التشريعات التي تجرم هذا الاستخدام.

وكانت الدورة الستون للمجمع قد عقدت بالقاهرة في الفترة من ٢٨ مارس - ١١ أبريل ١٩٩٤، وافتتحها د. حسين كامل بهاء الدين وزير التعليم ود. ابراهيم بيومى مذكور رئيس المجمع، وأعضاء المجمع ومراسلوه من الدول العربية والاجنبية.

والتابع لنشاط مجمع اللغة العربية وتوصيات دوراته، يلاحظ انها لم تتغير طوال ستين دورة، هي عمره حتى الآن، حيث انشئ عام ١٩٣٤، وتولي رئاسته لحظه انشائه د. محمد توفيق رفعت باشا، ثم احمد لطفى السيد ثم د. طه حسين حتى د. ابراهيم بيومى مذكور الرئيس الحالى، فجميع الدورات اوصت بضرورة التعريب الذى يعد اشكالية كبرى في التعليم والفكر العربيين، وجميعها اوصت بضرورة انشاء هيئة كبرى للترجمة، وغيرها من التوصيات





السياسية المسطحة من أجل الإشارة لا من أجل التناول العميق، على نحو ما نرى في « ملف سامية شعراوي » و « الشطار »، في « الإرهابي »، يقدم نادر جلال بهارات سياسية عن الإرهاب، بمساعدة لينين الرملي، الحرفي المتمكن.

« الإرهابي » فيلم جيد الصنع، لم يدع مؤلفه لينين الرملي أكثر من أنه قصة جديدة تتعرض لموضوع شائك: الإرهاب، لكن الفيلم لا يهدف إلى مناقشة هذه القضية وتحليلها. الفيلم يهدف للتسلية مع شيء من المتعة الذهنية. لكن الهوجة الإعلامية المصاحبة له - بمباركة الدولة - تحمل الفيلم ما لا يحتمل وتدعو الناقد الواعي لأن يذكر القارئ بأن « فيلم الإرهابي ليس هو الحل ».

يحسب « للإرهابي » أننا نجد لأول مرة إدانة لتولى الإرهابيين عملية غسيل مخ الأطفال من خلال التعليم، في مشهد الدرس الذي يلقيه أحمد راتب، أمير الجماعة، ربما لم يصوره المخرج في مدرسة حقيقية لكي لا تغضب وزارة التعليم، رغم اعتراف الوزير باختراق مدارس. كذلك نرى مشاهد حرق نادي فيديوموهاجمة أو توبيس سياحة واغتيال مفكر كبير. لكن أغلب هذه المشاهد منفذ بعين نادر جلال على « الاكشن » أكثر منها بعين من يدين هذه الممارسات، لذلك يستمتع المشاهد بالحركة ولا يدينها، لاسيما وأن بطله المفضل عادل إمام يشارك فيها. أضف إلى هذا أن تناول تلك المشاهد جاء من باب الإسقاط المثير، الذي يكسب الفيلم إحساساً بالصدق، لكنه افتقر للعمق

« الإرهابي » بعدما استفحل خطر الإسلام السياسي، لاسيما عن طريق أجنحته العسكرية.

نضج عادل إمام مثلاً ولم يعد مجرد مضحك، بل صار يؤدي دوره جيداً في تفجير الضحك من خفة ظله ومن الموقف. « بالإرهابي » أكد عادل إمام أنه ممثل جيد، وواصل تبنيه لمواقف مشرفة ضد الفاشية المتلحفة بعبادة الإسلام وهو ما لم يكن قد تبلور بعد في زمن « خمسة باب ».

أما نادر جلال، فما زال يصنع أفلاماً تجارية ناجحة لا يبحث عن استعراض عضلاته كمخرج، بل هو مترجم السيناريو المكتوب إلى صورة تعجب الجمهور، وحسبه ذلك: إنه صانع أفلام يعرف الصفات التجارية ويمزج بينها في الطبق الذي يقدمه للمشاهد. في « خمسة باب » كان طبق نادية الجندي طازجاً، فقدمه من جميع الزوايا. أما في « الإرهابي » فقد واصل نادر جلال ما فعله مع نادية الجندي حين اشترك معها في تطوير شخصيتها، لتقديم البهارات



وللصدق الحقيقي لأنه لا يتوقف، ولا يحلل، بل يذكر الحوادث المثيرة من أجل الإشارة لا من أجل الواقعية.

اتسم الفيلم بالمبالغة والمباشرة، لاسيما في ما يخص الدكتور فؤاد مسعود، الذي ذكرنا بفرج فودة. زاد من ذلك اختيار محمد الدفراوي لأداء الشخصية فصالح جال بصوته الجهوري، يحب مصر ويحب دينه ويهاجم من يريدون مصر بالسوء، بطريقة مسرحية زاعقة تجعلك تشكر الإرهابيين على أنهم خلصوك منه، ورحم الله فرج فودة.

أدت المبالغة في الأكشن إلى إنتاج معانٍ مخالفة لما يريده الفيلم، مثلاً في مشهد النهاية نرى مشرعات من جنود الأمن المركزي وعدة عربات استعدادات مهولة - لأن عادل إمام لا يستحق أقل من ذلك - كل هذا للقبض على إرهابي واحد، بدت الدولة ضعيفة وفي صورة مضحكة، بينما كل ما دار بذهن نادر جلال هو الإشارة الناجمة عن نزول أعداد كبيرة من الجنود الى الشارع.

بنى لينين الرملى قصته على مبالغة: عائلة مفترطة في الثراء والطيبة، تستضيف شخصاً مفراطاً في الفقر والتطرف والإرهاب لتعالجه، بعدما صدمته الابنة بسيارتها. تقنياً، شددت هذه المبالغات انتباه المشاهد وولدت مراقف كوميدية كثيرة، لكن فكرياً ولدت لدى المشاهدين ردود فعل متباينة: الإفراط في طيبة الأسرة تجاه عادل إمام أفقدها الصدق. الإفراط في

عرض نموذج الفتاة المتحررة (حنان شوقي) جعل البعض يرى أن الفيلم يقدم الأسرة المسلمة على أنها منحلّة - مع أن لينين الرملى راعى توازنات كثيرة فقدم الأخت الكبرى في صورة الفتاة المهذبة المحتشمة. كذلك قدم الزوجة المسيحية المتزمتة ليظهر أن التزمت في الدين - ووجه - ولدى المسلمين والمسيحيين. فإذا ببعض المشاهدين يرون الزوجة المسيحية امرأة فاضلة، كما أعجب بها البعض الآخر لأنها ترى شرب الخمر حراماً. كذلك استاء البعض من تقديم نموذج الشاب اليساري على أنه مترف و«مهيأص»، تقدميته تبدو إكسسواراً مثلما قد يقص شاب آخر شعره بطريقة غريبة.

أجمل ما في الفيلم هو تباين ردود فعل المشاهدين تجاه الشخصيات، لاسيما أن أداءها كان طبيعياً، باستثناء محمد الدفراوي، فهذا التباين يكشف مساحات الموضوعية في الفيلم، التي لا تملأ على المشاهد رأياً بإصرار، وإن كان في ذلك مخاطرة، حيث قد يتعاطف البعض مع أفكار الإرهابيين، مثلما قد يرفض الخطابية أو المبالغة، أو يرفض شراء أسيرة صلاح ذو الفقار الفاحش، الواقع أن أثر الفيلم قد يكون أقوى لو كانت الأسرة عادية، ولصار الاختلاف بينها وبين الإرهابي على أرضية فكرية أكثر منها تطبيقية، لكن لينين الرملى اختار أسيرة ثرية ليزيد المفارقة ويفجر ضحكا أكثر، وعلى كل حال فهدفه أن يقدم فيلماً جيداً، لا فيلماً يحلل ظاهرة الإرهاب.



الذى يبكى ، وإن كنت تصدق الأتصايف  
العجيبة عما يحدث فى القبر ، والتي  
تدخل فى باب الأدب الشعبى أكثر منها  
فى باب السنة وتفسيرها .

رغم عيويه ، فالإرهايى فيلم هام ،  
عسى ألا يكون مقدمة لموجة افلام مبتذلة  
عن الإرهاب تياركها الدولة مثل موجة  
افلام المخدرات التى باركتها الدولة ، فى  
إطار حملاتها لشغل الناس عن الربط  
بين سياسات الحكومة وبين الافات  
الاجتماعية ، كالمخدرات والإرهاب .

## وليد الخشاب

### مسرح

### محاكمة الكاهن:

## (١) التسامح فى القفص

يبدو أن مركز الهناجر للفنون قد قرر  
أخيرا أن يثلج صدورنا بعرض يحق بالفعل  
الهدف من إقامة هذا المركز فى شكل فنى  
هال . فبعد أن خصص المركز قاعة لتدريبات  
الهواة من الشباب على عروضهم فى مهرجان  
المسرح الحر ، أسفرت النتائج الفنية المزرية  
لتلك العروض عن إغلاق تلك القاعة بعد  
النجاح فى إعطاء فرصة حقيقية لشباب  
المسرح وبعد الفشل فى اكتمال هذا النجاح  
بعرض فنى على مستوى ، تمامًا مثل عدم  
اكتمال الهدف من الورش الفنية المسرحية

أما ما يجعل الحكومة تحتضن الفيلم ،  
فهو أنه لا يتجاوز حدوداً معينة ، فكل  
شئ يجرى وكان هناك صراعاً أو تناقضاً  
بين المجتمع والإرهابيين الذين هم على  
هامشه ، دون وجود للحكومة والدولة . لا  
توجد فى الفيلم إشارة واحدة لدور  
الدولة فى المشكلة ، لأثر سياساتها  
المؤدية لتشجيع الإرهاب : زيادة  
الفوارق بين الطبقات ، إهمال الأحياء  
الشعبية ، مغالبة الإسلام السياسى  
والخضوع لإرهابه وابتزازه . الفيلم يهادن  
الدولة إذن ويعفيها ضمناً من المسؤولية  
، رغم أن سياسات الدولة منذ عصر  
الانفتاح هي التى ساهمت بشكل حاسم  
فى تفاقم ظاهرة التطرف والإرهاب ،  
وإن لم تكن بالضرورة السبب الوحيد  
فى وجودهما .

الإرهايى فيلم جميل وينجح الى حد  
كبير فى إرضاء الجميع ، دون أن يشعرك  
بأنه يبتذل ليحقق توازنات . إنه يرضى  
حتى الإرهابيين . قد يغضبهم لأنه يسخر  
من عقدة الكبت الجنسى ، مثلاً فى  
المشهد الذى يحلم فيه عادل إمام بجارته ،  
لاسيما أن هذه ليست قضية أساسية  
فيما يتعلق بالإرهاب . لكن الفيلم يرضى  
الإرهابيين لأن عادل إمام يموت فى  
النهاية ، وكأنه نال عقابه لأنه انشق  
عليهم ، وهو يرضى الدولة لأن مسوت  
عادل إمام يعنى عقابه على جرائمه ،  
تماماً كما فى مشهد الأسرة وهى تستمع  
لشريط يتحدث عن مذاب القبر . كان  
المشهد موضوعياً بحيث تتعاطف مع  
الأسرة فى سخريتها من ابتذال الشريط  
وخز عبلاته أو تتعاطف مع الإرهابى









التقدم، ولا لأن العرض يعتبر نتاج ورشة فنية استمرت حوالي أربعة شهور (وهي مدة لا يستهان بها)، بل لأن العرض نجح في حل المعادلة الصعبة في استخدام هواة حقيقيين، وفي الوقت نفسه تقديم فكرة (فيها إسقاط على الوضع الراهن) هي محاكمة التسامح الديني والفكري في محاكمة كاهن وحد بين الآلهة في إله واحد، وذلك داخل إطار فن مسرحي علي مستوى عال، خاص وشديد الارتباط بالسياق الخاص الذي أنتجته (القصة في الأصل تأليف: بهام طاهر).

لقد استطاع هذا العرض (بمخرجه الذي اعتبره هاويا في هذا المجال وإن كان ممثلا محترفا) أن يخلق من خلال السينوغرافيا فضاءا جديدا في مسرح الهناجر ليبدو كما لو كان مكانا مختلفا عما شهدناه في العروض السابقة، فالديكور متقن الصنع ودقيق التصميم وفقا للعمارة الفرعونية للمعابد والقصور، حيث تدور الأحداث. إلى جانب الموسيقى التي ألفها خصيصا للعرض على واجع داود، والإضاءة الموحية لماهر راوى (التي مزجت بين الإضاءة السينمائية وإضاءة قوالبان لتصوير

التي دربت بالفعل عددا من الممثلين الشباب إلا أنها لم تصل (بشهادة القائمين عليها) إلى تقديم عرض مسرحي مكتمل في نهاية تلك الورش، ولم تقدم سوى عرض هو بمثابة نموذج لما تم القيام به من تدريبات فنية أثناء الورش، وبعد الإقدام على تقديم عرض مسرحي حقيقي قائم على أسلوب الورشة الفنية ألا وهو «شباك أوفيليا» إخراج جواد الأسدي والفشل في إتاحة الفرصة للممثلين الهواة من الشباب للإشتراك في العرض المقام في دارهم باستبدالهم بممثلين إما محترفين أو شبه محترفين. بعد كل تلك الخطوات التي لم تؤد الهدف من المركز كاملا (سواء لعدم استخدام الشباب المقترض التوجه إليهم أو لعدم الوصول إلى فكرة العرض المسرحي المكتمل الذي يقدمهم) قدم هذا المركز عرض «محاكمة الكاهن» من تمثيل مجسموعتين من الهواة تتناوبان التمثيل ثلاث ليال أسبوعيا تحت قيادة المخرج نور الشريف.

ولعل هذا العرض يمثل أهداف المركز خير تمثيل ليس فقط لأن المخرج اختار مثاليه وفقا لاختبارات محددة أتاحت لكل من أراد



الفرعونى فى اللوحات الجدارية) مما نقل المتفرج نقلة مكانية وزمانية فى آن واحد إلى ذلك السياق الفرعونى للأحداث، الذى قليلا ما يتعرض له المسرح المصرى مع غناه وأهميته (ولعل آخر العروض المستوحاة من التاريخ الفرعونى قد سر عليه أكثر من خمس سنوات وهو «صلوات فرعونية» إخراج أحمد مختار)، ذلك حتى مع وجوه مستوى ثان للأحداث يقع فى الزمن الحاضر ويتبادل دوريه ممثلان يجسدان شخصيتى الممد والمخرج (محسن مصيلحى وثور الشريف) فى مقدمة الصالة وأمنل خشبة المسرح وأحيانا على أمتابها ليتم الفصل بدقة بين الفضاء خشبة المسرح بوجوها التاريخى المهيّب وساحة التفسير المسرحى (الذى يوهم برفض شبهة البريخيتة) والتى تكاد تكون هى نفسها صالة المتفرجين. من العناصر الأخرى لهذا الفضاء التمثيل والحركة على خشبة المسرح.

وفى رأى أن التمثيل قد نجح كثيرا فى الاعتماد من الأداء التقليدى المتشنج الذى طالما ارتبط بالعروض ذات الطابع التاريخى، وفى طرح أداء سلس وهادئ أنبأت به عروض الهواة من قبل، وخاصة على مسرح الهناجر، إلا أنه لم يكتمل فى ثقة من نفسه إلا مع هذا العرض ومساعدة المخرج ذى الخبرة التمثيلية الطويلة وبالذات فى السينما، مما ترك أثره على الأداء التمثيلى فى العرض، وهكذا بدأ علاء حيد ومجدى كامل فى خفة ظل دون تصنع يقدرها المتفرج حتى مع غرابية مهمتهما فى شرح بعض مفردات العرض (مثل الدين بن: جهة المسلة) والتتابع التاريخى للأحداث وطبيعة العصر السياسية.

كما ظهر يأسر فؤاد الذى قام بدور كبير الكهنة فى المحاكمة بشكل بهرنى شخصيا لعلنى أن تلك هى الفرصة الأولى التى تتاح له لأداء دور رئيسى يستلزم منه قفزة هائلة حيث كان، ويتطلب ثقة بالنفس نادرا ما تتوفر لأمثاله ممن كانوا البارحة على بداية طريق الهواة. أما إيهاب صبحى الممثل والمضرم مسرحيا فى قاعات الهواة منذ بدايته بالمسرح الجامعى، فقد أثبت مضارعتة لنجوم الصقوف الأولى من الممثلين المحترفين فى المسرح لدرجة أن الجمهور لم يتخلص من انفعاله به حتى نهاية العرض وحتى انتهاء التحية التى أنهالت عليه تصفيقا حارا كما لو كان نجما بالفعل. لذلك أتمنى ألا يهزل المركز بعد ليالى العرض ولا يكف الجمهور عن التوافد يوميا، كما أتمنى أن يستمر فى تجارب مماثلة شريطة إخلاص مخرجها وحبها التام للعمل فى ذاته وللمتلبيه ورسالة المركز، وأرجو ألا ينزل إيهاب وزملاؤه إلى عروض من الدرجة الثانية فى ضعف الامكانيات وضيق الوقت، فالخطوة التى لا تتقدم بك إلى التمام تعود بك إلى الوراء.

أما المخرج الجديد ثور الشريف، بعد أن نجح فى أن يطرح علينا نموذجا جديدا ومناخا مسرحيا جديدا مستوحى من اللوحات الجدارية الفرعونية، بل وحركة تنطلق من الأوضاع الشهيرة فى تلك الرسومات (لتبدو بدايات المشاهد كما لو كانت بالفعل لوحات ثابتة)، فعليه—إن أراد الاستمرار فى هذا الطريق—استثمار المفاتيح الحركية التى نجح فى رسمها، وذلك من خلال بحث مسرحى دقيق يلعب فيه الخيال والإبداع دورا رئيسيا للوصول إلى نسق شبه مكتمل



فى عالم آخر، عالمها الخاص الملى بالحب والحنان والشوق والمرح، فصوره الحبيب تملأ المكان، تظهر وتتلشى من أمام عينيها وهى تكاد تهمس فى أذنيه مستعطفة أن يرحمها من العذاب. ذلك العذاب اللذيذ الذى كلما احتدت صورته باتت هى تحلم أن تحقيق شافية معافاة من آثاره.

ففى وجه أمون ترى عينيها وفى صوت إخناتون تسمع همسه وفى حركات الكاهن، تستشف ما يطويه لها الزمن من قلق من الماضى وخوف على المستقبل.

تتصاعد المشاهد واحدة تلو الأخرى وهى لا تزال سابعة غارقة فى الأفق البعيد مع هذا الحبيب الذى كم تمننت أن يكون برفقتها، تحنو عليه وتحتمى تحت ذراعيه.

ثم تجى اللحظة الحاسمة - لحظة المحاكمة - ويفيق كل من كان سابحا فى أنهار الحب، ليضطدم بأرض الواقع فيها هو الكاهن، المتهم المذنب، المظلوم المتمسك، يتوه ويفيق على أصوات الاتهامات التى لا تهدأ، هل يبقى ليموت متلذذاً بسماع صوت الحق أم يلوذ بالفرار بحثاً عن بداية أفضل من نهايته المحتومة؟

وتتوه هى الأخرى، وتتساءل عن مصيرها فى هذه الدنيا الباقية الفانية، نعم، هى حتماً فانية. فلماذا كل هذا الصراع وكل هذه المهاترات على أشياء تتلشى بمرور الزمن؟ فما هى إلا أكذوبة اسمها الحياة.

يستلهم جمالياته مما تعرضه لنا تلك اللوحات، مع الأخذ فى الاعتبار اختلاف التقنية الحركية اليومية من مكان إلى آخر ومن طبقة أو وظيفة أو عمل إلى الآخر، ربما هكذا ينجح فى إحكام تجربته الجديدة المتميزة ليكتمل الفضاء الضام بها، ويكتمل تفرد وإسهام مسرح الهواة بقدرته على الوصول إلى مناطق إبداعية وبحثية قلما يلتفت إليها المسرح الرسمى...

## نورا أمين

## (٢) الأحلام حرة، الأحلام ممكنة

هل هو أمون أم أتون أم حورس؟ تضاربت الأقوال، والكل يلهث وراء الحقيقة، كل يسرح ويهيم فى خيال الواقع. نعم هو أمون. لا بل هو أتون، الوجوه شاحبة، قلقة، تكاد تتستر وراء القناع، هذا القناع الأسود الذى يرتديه كل من يخاف من مواجهة الحقيقة، لم كل هذا الجدل؟

هل تتحكم المسميات فى حياتنا الي هذا الحد.

تعددت الاسماء والإله واحد. الجميع منغمس فى البحث عن الحقيقة - الحقيقة التى انهمكوا جميعا فى البحث عنها - ولكن بلا جدوى، فهى



# امـرأة الأهرام

## فى صفحتين

عدد الندوات والمؤتمرات التى عُقدت من أجل المرأة ومشاكلها وعدد المحاضرات التى أُلقيت فى هذا المجال يفوق عدد شعر الرأس ، ناهيك عن المقالات التى كُتبت والبرامج التليفزيونية وبرامج الاذاعة التى تدور حول «دور المرأة فى المجتمع» أو ما شابه ذلك. وجريدة الأهرام اليومية تعتبر أحد أهم محاور الاعلام الرئيسية التى تدخل كل بيت وفى متناول يد الجميع، وفى الملحق الاسبوعى هناك صفحتان للمرأة والطفل، كيف تخاطب هذه الجريدة المرأة؟ تخاطبها بالطعام والتزين). كما هو الحال فى معظم المجالات النسائية)، تحتل قوائم الطعام مساحة كبيرة مع التفتن فى اشكالها والوانها وطعومها.

فالمرأة هى المسؤولة عن إطعام كل أفراد الأسرة بما يليق بالمقام ويرضى الكبير والصغير. وإذا كانت الجريدة الرسمية تطالع المرأة كل اسبوع بما لا يقل عن نصف صفحة عن كيفية طهى مالد وطاب من الاطعمة فإنها بالتالى تساهم فى تقليل حجم المرأة كإنسان لا يقتصر دوره على الطهى فقط، وكما تزين المائدة يجب عليها ان تزين نفسها لتحوز على الرضا السامى، فهناك تقريبا كل أسبوع موضوع تحت عنوان كيف تبدين أكثر إشراقا أو تحافظين

ولكنها لا تبغى أن تفيق من هذا الحلم الواهى. فلن يكون لها، فهو يحبها يعيشها، بل يرى فيها حاضره ومستقبله، ولكن أين هو؟ فما هو إلا صورة جميلة تعيش لتحلم بها وتموت لتتخلص من عذابها.

تظهر صورة السياف فى الأفق البعيد القريب، وتتلاأ أداته التى كلما استخدمها الجلاء فى الإطاحة برقاب البشر ازداد حماسه للإطاحة بأكثر، وكأنه يصرح: هل من مزيد؟

بدأت تقلقت حولها للبحث عن إجابة، وأخذت تستدر عطف الآخرين وفى عينيها تساؤلات جملة: هل هى فعلاً النهاية؟ هل تكون النهاية هكذا؟ صامته قوية، وحشية هادئة، يعقبها دموع تذرف غضباً على حكمة الاقدار.

تركت المكان فى صمت وهى لا ترغب فى أن تفيق من حلمها فهو بالتأكيد أحب الى قلبها من أن تصطدم بالواقع المرير فهل يوجد عليها الزمان بشئ أفضل من الحلم؟ لا فالاحلام حرة طليقة ليست لها بداية ولا نهاية، تظهر وتختفى حينما تشاء وتضفى على صاحبها مسحة من التفاؤل بتبقيته حياً حتى بعد مماته، فليتها لا تفيق من أحلامها، وإلا وجدت صورة الجلاء تطاردها فى كل مكان، تسعى لإهدار حياتها ظالمة كانت أم مظلومة؟.

داليا الشال



بالتقصير ، وإذا كان هناك بعض التقصير في مجالات العمل فهناك أيضا تقصير من بعض الرجال... ويبدو أن الدور الذي ستؤدي المرأة على أكمل وجه هو كارت المرور لأي حديث يخص شئون المرأة ، فيجب أن نرصد ونؤكد دائما أن المرأة لن تقصر في منزلها

**الحقيقة أن المرأة لن تقصر في دورها إذا مولت كإنسان له حقوق وعليه واجبات غير الطهي والتزيين ، واجبات فعلية مؤثرة في حياة الآخرين ، وفي خاتمة الحديث تقرّر الدكتورة .. « أن عملية النهوض بالمرأة الريفية والصعيدية هي مسئولية أجهزة الإعلام ومسئولية أُمينات المرأة في هذه المناطق وعليهن دور عظيم في توعية المرأة بحقها في الحياة مثل الرجل. كلمة مسئولية أجهزة الإعلام أصبحت «كليشية» في معظم الأحاديث ، كيف تغير أجهزة الإعلام سياستها تجاه المرأة إذا لم تعترض هي على ذلك ، مباشرة بعد هذا الحديث جئى موضوع بعنوان « المشى نوما .. مرض عاطفى ؟ » وهذه هي المسئولية التى تتولاها أجهزة الاعلام فى توعية المرأة ، وبذلك تتشكل صفحتا الاهرام للمرأة من مزيج الطهى والزينة والعمومية والكليشيات ، وإذا كانت هاتان الصفحتان للمرأة ، فهل بقية الجريدة للرجل ام ماذا ؟ قامت الجريدة الرسمية بكل فخر بتهميش دور المرأة وتحديد ثقافتها فى صفحتين (من جريدة يزيد عدد صفحاتها اليومية عن عشرين صفحة).**

على شعرك أو أحدث طرق الريجيم . والحقيقة إننى من أشد « المعجبات » بتلك الجريدة فهي تخاطب امرأة تستحم فى اللبن مثل « كليوباترا » وتأمّر الخدم والحشم مثل « زبيدة » زوجة الرشيد ، لابد أن تكون تلك المرأة الموجهة لها الخطاب لا تفعل شيئا سوى الاهتمام بالطعام والزينة وكله من أجل عيون الزوج والأبناء .

**أما القضايا النسائية فلا تطرح الا فى شكل عابر عام للغاية ، طرْحاً سطحياً لا يخرّب فى العمق ولا يمس الاوتار الحقيقية للمشكلة ، فى العدد الصادر من الجريدة بتاريخ ١٨/٣/١٩٩٤ ، جاء موضوع بعنوان « تقييم شامل لحجم المرأة العاملة والعمل على مشاركتها فى اتخاذ القرار . تكررت جملة « إبراز دور المرأة المصرية حيوى » حوالى خمس مرات ولم نفهم كيف سيتم ذلك ، كل ما قيل أن للمرأة دورا حيويا فى مجال الصناعة والزراعة والتعليم والصحة ولم نعرف ما هو ، قيل أن هناك برنامجا للتوعية ولم نعرف ما هى خطواته ، وفى نهاية الحديث طرْح سؤال يثير الحيرة وعدم الفهم وماذا ينقص المرأة ؟ وكأن كل شئ قد اكتمل ، وكأن الاجابة ستكون تنمة لما سبق توضيحه وجاءت إجابة « د. فرخنده حسن » غارقة فى العمومية لا تضيف شيئا لحديث احتل نصف صفحة « ينقصها بداية أن تؤدى دورها على أكمل وجه فى بيتها أولا ، ثم فى عملها حتى لا تعطى الفرصة لمن يتهمها**



لم تفقد الندوات ولا المؤتمرات ولا  
الكلمات وكان «سعيدة مفرح» قد صاغت  
الموقف في قصيدتها «قبيلتي عندما  
قالت:

## المكان

## والناس

## والجنوب

أقامت مديرية ثقافة المنيا المؤتمر  
الثاني للقصة القصيرة في سعيد مصر  
في الفترة من ٣-٦ إبريل تحت رعاية اللواء  
عبد الحميد بدوي محافظ المنيا ورئاسة  
الأديب يوسف الشاروني.

وقد حفل المؤتمر بحضور عدد حاشد من  
المبدعين والنقاد والإعلاميين تجاوز الثمانين  
مبدعاً مما أثرى جلسات المؤتمر ونوع  
الاتجاهات النقدية والإبداعية.

في كلمات الافتتاح التي شارك فيها  
اللواء عبد الحميد بدوي ود. جمال  
أبوالمكارم ود. مصري حنورة ود. جمال  
التلاوي أشاروا إلى معنى إقامة مثل هذا  
المؤتمر على أرض المنيا. وقال د. مصري  
حنورة إن إحدى أهم النتائج البارزة من  
علاقة إبداع القصة بالبيئة أن البيئة  
مسئولة من الأداء الإبداعي مسئولية لا تقل  
في مقياسها عن مسئولية الجوانب البيولوجية  
والنفسية، فالقصة التي يكتبها أبناء جنوب  
مصر سواء كانوا من مواليد الصعيد أو من  
ولدوا أو عاشوا في مكان آخر لها ملامحها  
المتميزة والتي يمكن القول فيها بأنها أصالة  
الإيجاز أو «إمجاز الإيجاز».

أخونها

في كل ليلة

أهاضر الضياء

لكنني

أهبطها في لحظة الخيانة

راسية في قاع

مثل بقايا قهوة المساء

تدلى لسانها

تضحك من خضارتي

المسكوبة المهانة.

وكاننا نخون قبيلة المجتمع عندما  
تنادى بملء الفم «المرأة انسان  
كالرجل» المادة رقم ١ من حقوق  
الانسان تردد ايضاً (بمحض الصدفة)  
: «جميع الناس أحرار متساوون في  
الحقوق والكرامة» . ولكن تصبر  
الجريدة الرسمية على أن تمد لنا  
لسانها وتضحك وتستهزئ من الكلمات  
المسكوبة في الفراغ، ولكي لا تبقى  
القبيلة الأزلية راسية في القاع  
دائماً، لابد من الإصتراف على ما  
يقدم لنا، لا نريد حيل الطهي  
والزينة، لم لا نتمتع بمعرفة حيل  
الحياة ولو من باب التغيير.

## شيرين أبو النجا



وقد قسم المؤتمر إلى ثلاث جلسات نقدية شارك فيها سبعة باحثين مع امسييتين شعريتين وندوة للقصة القصيرة وجلسة لشهادات كبار المبدعين.

ولعل الجلسة الأولى والتي أعطت انطبعا غير حسن والتي شارك فيها د. أحمد السعدنى ود. صفوت عباس حيث قدم د. أحمد السعدنى دراسة حول «ميتافيزيقا المكان فى القصة العربية» قدم من خلالها تصورا فلسفيا حول مفهوم ميتافيزيقا المكان من خلال استعراض مرجعي لأهم الآراء الفلسفية القديمة والحديثة، ثم قدم نموذجا تطبيقيا حول مجموعة «هلم الصكك البعيدة» للكاتب على عيد.

أما الدراسة الثانية للدكتور صفوت عباس فقد اتفق معظم المناقشين لها على أنها كانت تلخيصا للأعمال، إذ قدم الباحث دراسته بعنوان «وجهة النظر من خلال ثلاث روايات» هى حكايات طاهر المصري لفوزى وهبة وأغتيال مدينة لعمري البطران والفروج على النص لجمال التلاوى. وهو لا يقدم تصورا نظريا ولا تطبيقيا لمفهوم «وجهة النظر» وإنما قام بعرض موجز للروايات الثلاث فى حدود صفحة فلو سكاب لكل رواية وهذه هى الدراسة لا أكثر.

وفى الجلسة الثانية، والتي شارك فيها د. كامل الصاوى بدراسة هامة لم تقم مديرية الثقافة بطبعها ولا تصويرها رغم أهميتها - حول «الحالة المكانية فى القصة القصيرة» حيث قدم دراسة مزج فيها بين التظير والتطبيق على أعمال خمسة من مبدعى القصة فى الصعيد مثل محمد عبد المطلب والقاصة الشابة عبيد فوزى من

الوادى الجديد.

أما الدراسة الثانية فقد قدمها الشاعر أشرف أبو جليل - قول «قهر الواقع.. سلبيية البطل» دراسة فى مجموعة «الرجل الذى سرق وجهي» لأديب الفيوم عويس معروض حيث قدم رؤية تطبيقية على قصص المجموعة التى يواجه أبطالها واقعا قاسيا نتيجة تحطم الأحلام فى العيش الأمن البسيط.

أما الدراسة الثالثة فقد قدمها الباحث شعيب خلف محمد حول «صورة المدينة فى الإبداع الإقليمي» من خلال مجموعة السفر فى الليل للادباء: الخضرى عبد الحميد، الداخلى طه، بهاء السيد حيث أشار إلى وصول الحال بالشخصية الرئيسية فى قصص المجموعة إلى مواجهة الجميع فى مكان يلتهمه كاخبطوط فصار نقد الحواس من التيمات الأساسية التى يعزف عليها القاص حين يضفى تيممة الاغتراب على شخصياته، وهذه الظاهرة نراها متواترة فى القص العربى بعد نكسة ١٩٦٧.

وكانت الجلسة الثالثة أشد الجلسات جدية خاصة عندما قدم الباحث بهاء الدين محمد فريد دراسة هامة بعنوان «ظواهر أسلوبية فى مجموعة: نوال الفجر» لجمال التلاوى حيث فجرت الدراسة مناقشات هامة لعل أبرزها ما قالتها الناقدة فريدة النقاش والناقد عبد الرحمن أبو حوف الذى أشار إلى وقوع الدراسات فى إطار شكلانى دون معرفة بدلالات النص ولم يتواصل أصحابها مع معرفة دور المجتمع والسلطة وأثرهما على الكتابة الإبداعية.

واتفقت الناقدة فريدة النقاش مع الناقد عبد الرحمن أبو حوف فى أن الدراسات



المقدمة وقعت في المنهج الشكلائي الناتج من ثنائية لم يخطها الفكر العربي (الشكل المضمون، الأصالة المعاصرة، الخير والشر) وأن النقاد الجدد لاهتمون بالوصول إلى حقيقة حدثنا، وإنما انساقوا بسهولة وراء المدارس الشكلائية دون أن يستوعبوا بشكل كاف «أن الشكل في العمل الفني أكثر التعبيريات وقيا عما هو مجتمعي وطبقي». أما الدراسة الثانية فقد قدمها د. ربيع عبد العزيز حول «الشخص في القصة القصيرة من خلال أربع مجموعات قصصية للأدباء اسماعيل بكر، تجمدي إبراهيم، شحاتة عزيز، وذكريا عبد الفتى» حيث أشار إلى أن الأديب اسماعيل بكر يقدم لنا شخصيات تصارعهم الغربة والوحدة والملل والشعور بالغربة والتفكك وانعدام التواصل الإنساني، كذلك يقدم د. تجمدي إبراهيم من خلال مجموعته «حكايات مصرية» نماذج الانتهاز والخدوع والظلم وبائعة الجسد وغيرها من النماذج التي تعكس ما طرأ على المجتمع المصري من تحولات خلخلت الكثير من الثوابت الراسخة.

وقد استمع جمهور المؤتمر إلى أمسيتين شعريتين إحداهما بمرکز الإسلام بملوي والاخرى بمدرج طه حسين بالجامعة تميز فيها الشعراء: إكرام بشرى، عفيفى الطحاوى، البهاء حسين، محى عبد العزيز، ميلاد زكريا، عبد الوهاب داود، محروس عباس، وحيد بلامون، فتحتى عبد السمیع وهم جميعا من الوجوه الجديدة في مجال الإبداع، إضافة إلى الشعراء المعروفين الذين شاركوا في فعاليات المؤتمر مثل د. حسن فتح الباب، ميد المنعم عواد، عبد الستار

سليم، عزت الطيرى، درويش الأسبوطى، اسماعيل عقاب عبد الناصر هلال، محمود ممتاز الهوارى، شوقى أبو ناجى، عبد الناصر ملام، حسين القبايحى، حاتم عبد العظيم.

وقد أقيمت ندوة للقصة القصيرة ظهرت فيها مدة ظواهر منها غلبة الطابع الشعرى على بعضها لدرجة الوزن الكامل للقصة، إضافة إلى وجود عدد من القصص التي تحوى تجريبا شكليا مثل قصص منار فتح الباب، عيبر فوزى، حمدي أبو جليل، علاء الدين صبر، إيمان الطوحي وحفل المؤتمر بحضور كبير لكتاب القصة المعروفين مثل جمال الفيضاني، إبراهيم عبد المجيد، أحمد الشيب، محمد العال الصامصى، فوزى شلبى، قاسم مسعد عليوة، الذى شارك فى أكثر من مناقشة إبداعية.

واختتم المؤتمر أعماله بجلسة حضرها حسين مهران واللواء عبد الحميد بدوى تليت فيها توصيات المؤتمر، ومن أبرزها أن يتناول المؤتمر كل عام جنسا أدبيا مختلفا وأن يختص بدراسة إبداعات الصعيدي فقط، تمويل مجلة الحوار إلى مجلة فصلية، نشر أبحاث المؤتمر فى كتاب، إصدار موسوعة كتاب القصة فى مصر، نشر الأعمال الكاملة للأديب محمد الحضرى عبد الحميد.

ومشاركة من مجلة «أدب ونقد» فى الإشادة بنتائج مثل هذه المؤتمرات تقديم للساحة الأدبية فى مصر ثلاثة أصوات شعرية جديدة لم تنشر من قبل وتميزت أشعارهم فى هذا المؤتمر وهم الشعراء عفيفى الطحاوى، وحيد بلامون، أشرف مويس

**أشرف أبو جليل**



## هذا ما جناه عميد آداب المنيا

حتى لا ننظر نحليها الممارسة الصحيحة، وحين نتصور - نظريا - أننا امتلكناها، نكتشف أنها أبعد ما تكون، وإننا لا نملك إلا السراب.

والذي حدث أن فاجئ الأستاذ الدكتور عميد آداب المنيا الجميع، أثناء تعليقه في إحدى ندوات مؤتمر القصة الثانية في الصعيد، وعكف على سب الصحفيين والمحريين المتابعين للحياة الثقافية في مصر.

وصفهم بأنهم لا يعرفون ما يكتبون، ولا يفقهون ما يتابعون، فهم عنده أدنى من تحمل المسؤولية التي شرفهم بها أهل المهنة وأولو العلم بها، وبالطبع جاء تعليقه بعيدا عن جلسات المؤتمر وأبحاثه في نظر الجميع.

ولكنه في نظري ليس بالبعيد، فما يهم الدكتور عميد آداب المنيا في الأساس، هو أجهزة الإعلام التي يحرص على التواجد فيها، ومخاطبتها لتذليل الصعاب أمام النجم الاعلامي الصاعد في حياتنا الثقافية، وكأن الحياة تنتظر. نجوما جدد، أو كان أجهزة الإعلام قادرة على فرض نجم، ليس لديه المقومات الكافية.

والمؤكد أن نجاح مؤتمر القصة الثانية، رغم قلة امكانياته المادية، كان دافعا لشحن هذا الهجوم على أجهزة الاعلام والصحفيين المتابعين له، خاصة أن المؤتمر السنوي الذي تعقده كلية الآداب تحت مسمى «طله حسين» - وهو منه براء - توفر له اضعاف هذه الامكانيات، ويدهمى اليه الضيوف والباحثون من كل فج عميق، ليلقوا على أذاننا دراسات مكررة، وأبحاثا منقولة، ورغم ذلك كله، لم يحظ مؤتمر الكلية بالمتابعة التي شرف بها مؤتمر القصة، لامتلاك الصحفيين والاعلاميين للحدس الصحفي والضمير المهني، الذي يفرق بين مؤتمر للدعاية والابتزاز الاعلامي، ومؤتمر جاد يناقش الهشوم ويبحث عن وسائل لتجاوزه.

وذكر في عام ١٩٩٢ عندما دعيت لمؤتمر كلية آداب المنيا، وحدث خلاف مع رئيس المؤتمر وعميد الكلية، بسبب عدم توافر الابحاث، ظن أننا من المتابعين السياحيين الذين يأتون الى محافظات مصر للفرجة والسياحة، وليس من أجل العمل الذي نشرف به بحمل أمانته، فالقضية ليست وجبة غداء بدون سلطة، أو غرفة في فندق متواضع، لكننا لم نتعود ان نتشاءب في حصة الدرس ولا نرضى بنفسير الصف الذي تؤهلنا امكانياتنا له، وفوق كل ذلك نفهم ما نقوله، ونقول ما نفهمه بعيدا عن التظاهرات الاعلامية المزيفة، والسير في مواكب النجوم والمدعين فهذا لا يليق بنا ولا نلحق به.

**مجدي حسنين**



علم اجتماعي أنثروبولوجي جديد خاص  
بحضارة الأنا بعد تصفية حسابها مع  
الأخر عن طريق ما يسمى به علم  
الاستغراب.

ويشمل الملف الثالث دراسة للبنية  
الثقافية والاتصالية العالمية الراهنة مع  
التركيز على المقارنة بين نموذجين  
للمستقبل: نموذج مجتمع المعلومات  
الغربي ونموذج المجتمع الإسلامي لحمد  
مولانا رئيس الرابطة الدولية للإعلام.  
بالإضافة لدراسة سيديسن من  
التطورات المعرفية الراهنة والمستقبلية  
بعد سقوط المعسكر الاشتراكي، ودراسة  
من التغيرات التي طرأت على الحركات  
الأيديولوجية الثورية المناهضة للنظام  
الرأسمالي العالمي للمفكر القومي  
اللبناني فؤاد نهر.

بينما يرد برهان غليون في المحور  
الرابع ردا مطولا على نقد وجهه سمير  
أمين لكتابه نقد السياسة في مجلة  
قضايا فكرية.

أما الملف الخامس والأخير فقد  
خصصته المجلة لإحياء نص علمي هام  
 وإعادة نشر مخطوطة رسالة الفيلسوف  
العربي «الكندي» الذي سبق في القرن  
التاسع إلى وضع أسس علم النفس .  
الفيزيولوجي الذي نشأ في أوروبا في  
القرن التاسع عشر. وسوف نعود لمناقشة  
قضايا أصول في العدد القادم لأهمية  
المفاهيم والمسائل التي تستحدثها أو تلك  
التي تتحاور معها من زوايا جديدة.

## الأصول في «أصول»

صدرت في باريس والقاهرة في  
فبراير الماضي مجلة «أصول» الفصلية  
التي تعنى بالدراسات الثقافية حاملة  
مشروعها الطموح للإسهام في خلق مناخ  
للحوار الثقافي يجمع بين أصول  
«عناصر» التكوين العلمي، وأصول  
مناهج التفكير والبحث العلمي وأصول  
«قيم» التعامل العلمي بأن تقدم على  
صفحاتها مساحة تتوزع فيها مادة  
التكوين العلمي ومناهجه وتتوخى  
أخلاقياته كما يقول محررها أسامة  
خليل الذي تشاركه في التحرير رباب  
الحسيني وقد اختار شعارا للمجلة هو  
«الفكر والعمل»

وتنطلق افتتاحية المحرر من فكرة  
مركزية تحتاج لدراسة متأنية حول  
«المبادئ» الكلية الشاملة للأهمية  
الإسلامية ووعده بنقد الاستعمال الشائع  
لمصطلح الأصولية في الفكر الصدامي  
الغربي وفي الشارغ الثقافي  
والسياسي العربي التابع.. وهذا النقد  
هو واحد فقط من الملفات الخمسة في  
«أصول» حيث يشمل الملف الثاني ندوة  
مع «حسن حنفي» الذي يدعو إلى إنشاء



واحد: هو التجديد الفكرى والأدبى.

تعلن «أصوات» فى البدء-هذا المعنى قائلة: «لأنريد أن نغالط القارئ الذى لايعرفنا فيتوهم أننا فى بداية الطريق، أو أننا جزء من الجيل المهمش المطرود من دوائر الضوء..نحن خليط من الكهول والشباب، من الظاهرين والمهمشين. وربما كان من بيننا من يبدأ مع هذه المجلة خطواته الأولى، لكننا جميعا مؤمنون بأهمية الكلمة، ومن المهمومين-حتى العظم بالإبداع الحقيقى وبالبحت عن نافذة للروح».

وهكذا تقدم «أصوات»- مع أول خطوة لها- مفهوما حقيقيا للتصنيف الأدبى، يتجاوز ذلك التصنيف «الجيلى» الفاسد الذى ساد فى حياتنا الأدبية سيادة ضارة، حيث يقسم الأدب إلى أجيال تصعد للنور كل عشر سنوات، لنجد الستينات والسبعينات والثمانينات وهلم جرا، وهو تقسيم أفقى مضلل عانت ولا تزال- الحياة الأدبية العربية منه.

كما نتوقف أمام ذلك المفهوم المستنير الذى يقدمه الشاعر الكبير الدكتور عبد العزيز المقالح فى دراسته الهامة «من الجديد إلى الأجد: قراءة فى تجربة الشعراء الشبان». ويخصص المقالع دراسته حول التجارب الفريدة التى «تسمى إلى إقامة شكل جمالى جديد أو أجد فى الكتابة الشعرية المعاصرة»، موضحا أن هذا النوع من الكتابة الشعرية بحاجة إلى وقفة تأمل توضع للقارئ جوهر الشعر وحقيقة تحولاته فى إطار اللغة

## «أصوات» الجديد والأجد

«أصوات» هو اسم المجلة التى صدرت مؤخرا فى صنعاء. وهى مجلة فصلية «للجديد والأجد فى الإبداع»- حسب شعارها الجميل، الذى نظن أن صاحبه هو الشاعر الكبير د. هيد العزيز المقالح.

وواضح أن مشروع المجلة مشروع غير رسمى، أو غير حكومى، يشرف عليه مجموعة من شباب الأدباء اليمنيين المبدعين: مثل عبد الودود سيف (الذى يشارك د. المقالح مهمة مستشارى التحرير، ومحمد حسين هيثم (رئيس التحرير) وخالد الرويشان (مدير التحرير) وإسماعيل الوريث، وشوقى شفيق، ومبد الكريم الرازحى، وعلى المضرمى ونجيب مقبل، وبلقيس الحضرائى وغيرهم (هيئة التحرير).

من الإطلالة الأولى على العدد الأول يتضح لك أنك أمام جهد قيم وعمل ثمين. إذ يحفل العدد بالكثير من المواد الجيدة، بين مقالات ودراسات ونصوص إبداعية (قصص وشعر) وملف خاص (عن عبد اللطيف الربيع) وبيانات إبداعية.

وسوف يصعب على المرء أن يعرض لكل محتويات هذا العدد الجاد. ولذلك فإننا سنتوقف أمام افتتاحية العدد، التى تشير إلى أن القائمين على هذا العدد ليسوا من جيل الشباب فحسب، بل هم من أجيال مختلفة، يضمهم هم







للذكاء»، فإن الاتجاه الصحيح ليس إلا «الهجرة» من هواء الحظائر وبخار السرايب»، تلك الهجرة التي تتشابه مع «تكفير المجتمع الفاسد» التي يطلقها المتطرفون والدينسيون بل لاتجاه الصحيح يكون حينئذ: توعية القطيع لا الانسحاب الكلى منه، ومقاومة هواء الحظائر والعقم والادعاء: بالصدق والهواء الصحى النقى والخصوبة الإبداعية والشعرية والنضالية والفكرية، التي تجدد الهواء وتفتح أبواب الشمس لقتل الجراثيم وإنضاج القيم الحقيقية وإحراق القيم الزائفة، والعمل من أجل هذه «الشمس» المنضجة للحقيقي والمحرقة للزائف (لا يكون بالاكتمال ولا «بالذمر من المستقبل».

يتصل بهذه المسألة، اتفاق البيانين فى رفض «الأيديولوجيا» فى الشعر وإدانتها إدانة مطلقة جامعة مانعة.

فالبيان الأول يقول: «الكتابة تحت أية مظلة خيانية» والبيان الثانى يقول: «ونمقت الأيديولوجيا». لأن الأيديولوجيا قاهرة الإبداع».

ليست الأيديولوجيا بغيضة فى ذاتها. فالأيديولوجيا بالمعنى الفلسفى هى الرؤى والآراء والاعتقادات التى يعتنقها المرء أو الجماعة أو الأمة. وبهذا المعنى فإن كل شعر لابد محتو على أيديولوجيا. بل إن كل شعر هو أيديولوجيا.

والأيديولوجيا «المقنونة» التى يقصدها البيانان هى سيطرة الأفكار والشعارات على الشعر بحيث يتحول النص إلى خطابة زاعقة وترجمة حرفية هزيلة للمعتقدات السياسية

«ضد كل سلطة» قول براق وجميل، ولكنه فى الحقيقة غير حقيقى، لأن «سلطة» الشعر- هذه التى نحلها محل أية سلطة- هى فى النهاية سلطة كذلك، بل يمكن أن تتحول إلى أسوأ سلطة فى التاريخ. ولعلنا جميعا عاينا كيف أن الشعر العربى-سدد- طوال القرون الماضية- سلطة عاتية راسخة، نكافح نحن اليوم- منذ سنوات- فى إزاحتها حتى يتحرر «الشعر» من سلطيته ليصبح مواطنا عاديا يتجول فى الأسواق ويشرب من كل سبيل. كما أن «السلطة» بإطلاق ليست شرا.. والحزب بإطلاق ليس شرا. الصحيح أننا ضد كل سلطة جائرة وضد كل حزب مستبد (كالسلطة). وإذا صرغنا الجهد الذى سن بذله (من أجل إزاحة كل سلطة وكل حزب) إلى إقامة السلطة الحرة الديمقراطية لعادلة والحزب الديمقراطى المفجر للطاقات (لا الكابت لها) نكون قد صرغنا هذا الجهد فى الاتجاه الصحى والصحيح.

وإذا كان الشك فى المبادئ العظيمة مقولة ساحرة هى الأخرى، فإن إطلاقها ضار ومدمر، إن علينا أن نشك حقا، ولكن فى المبادئ التقليدية الضعيفة للتطور والإبداع والانطلاق، وفى المبادئ التى تكبل الإنسان وطاقاته، لكن إطلاق الشك فى المبادئ العظيمة «انتحار وجودى مريع، لأنه ينسحب على مبدأ الشعر نفسه، (وهو مبدأ عظيم).

وإذا كنا عاجزين عن «التكيف مع هذا الركام الهائل من الزيف. والعقم والادعاء ومع ما هو مقول ومعلب ومهين



التكتيكية اليومية.

الموضوعات أبرزها مناقشة كتاب أدونيس من الصوفية إلى السورالية على الشوك وحوارين مع محمد ملص وتوني موريسون الحائز على جائزة نوبل للآداب العام الماضى.

إننا جميعا ضد «شعر الأيديولوجيا» لكننا لسنا ضد «أيديولوجيا الشعر» لأن الشعر - كل شعر - يتشكلاته الفنية الجمالية ورؤية العالم فيه - هو تجسيد لرؤى وعقائد وأفكار (أي الأيديولوجيا) بالمعنى الأشمل الذى ذكرناه.

## «مبتدأ» الخطوات

صدر العدد الأول من المجلة الثقافية الجديدة «المبتدأ» التى يرأس تحريرها الكاتب الفلسطينى محمد محمود المصرى وهى شهرية تصدر فى بيروت، وتهتم بالإبداع الفلسطينى خاصة. احتوى العدد على ملف رئيسى حول حرية الكتابة، إلى جانب عدده من الإبداعات الشعرية والقصصية للكاتب العرب والفلسطينيين.

## شهر زاد «الكاتبة»

ليست هى المرة الأولى التى تخصص فيها مجلة عربية أو إصدار شهرى عربى، موضوعاته حول المرأة العربية، إبداعا وفكرا، ووضعها اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وتحاول هذه المجلة أو هذا الإصدار «الكاتبة» تقييم كل الأطر التى سجت فيها المرأة العربية، ومنعت منها حريتها فى المشاركة وتقديم المجتمع

## «مدى» الإبداع المصرى

خصصت مجلة «المدى» التى يرأس تحريرها الشاعر «سعدى يوسف» عددها الخامس للإبداع المصرى المعاصر، فنشرت سبع عشرة قصيدة لأبرز شعراء السبعينات والثمانينات، وتصدر القسم المخصص للقصة القصيرة قصص جديدة لإدوار الخراط وسعيد الكفراوى ويوسف أبو رية، وشباب القصاصين. أما النص المسرحى فكان للكاتب أبو العلا سلامونى، وهو مسرحيته المعروفة «تحت التهديد». وعلى مستوى الفن التشكيلى، كتب إدوار الخراط عن تحولات عدلى رزق الله، وكتب يوسف القعيد عن اكتشاف مصر فى تجربة جديدة عن مسيرة الكاتب بين لم المدينة وأمسوارها، وأعد الشاعر «شعبان يوسف» ورقة حوار لندوة حاضر الشعر فى مصر، شارك فيها كل من حسن طلب وماجد يوسف ومحمود نسيم وأمجد ريان ووليد منير وفتحى عبدالله وأمل جمال الدين. هذا إلى جانب عدد آخر من



## بيان على بيان اسماعيل عقاب



مارس الشاعر العربي كتابة النص الشعري من خلال تقاليد لغوية وفنية وأخلاقية، كانت ترضى المتلقي آنذاك وهذا ما أعطى الشاعر العربي مكانة أولى على الخطيب، والمتروك، ومن ثم توارث العمود الشعري، على أنه غير نهائي، لأنه كان يشهد تطورات الشكل واللغة مبرر الموروث الشعري والاجتماعي في العصر الجاهلي.

ولكن الضرر أتى من خلال تثبيت عمود الشعر وقصره على ما كتب به الجاهليون أو الإسلاميون الأوائل، تحت سمع وبصر دولة عربية أعرابية مجدت كل ما ينتمي إلى الصحراء العربية، وسيدت كل نتاجات العرب على ما أنتجته الحضارات الأخرى في لغاتها الأعجمية وبذلك تدخلت السياسة في الحفاظ على عمود الشعر حتى سقوط الدولة الأموية أو حتى لحظات تمزقها الأخير.

وأكد هذا العمود، العروض العربي، الذي شهد أول تنظير له على يد الخليل بن أحمد، وفق خطوات بنضبطة أشعرت المجالين له واللاحقين، أن ما اكتشفه،

وازدهاره، فقد سبق للصحافة العربية المهاجرة أن أصدرت العديد من هذه المطبوعات النسائية، وكان من أبرزها مجلة «شهر زاده» القبرصية.

لكن تميز «الكاتبة» التي يرأس تحريرها الشاعر السوري نوري الجراح وتشاركه زوجته ليلى الطيبي، بدا منذ عدها الأول الذي جمع العديد من الأزهار، التي صبت الكاتبات الفرائشات رحيقها عبر الأسطر، مثلًا في الشعر والقصة والكتابة الذاتية، والحوار، والقضايا الاجتماعية سواء بأقلام ذكورية أو ريشات نسوية.

وبالطبع لم تأت «الكاتبة» لتقنن التعصب الجنسي، والتفرقة الشاذة بين الرجل والمرأة، على المستوى الإبداعي، لكنها فتحت صفحاتها للجنسين شريطة تفجير ما يخص وهوية المرأة العربية الراهنة، فهي تهتم «بمغامرة المرأة في الكتابة، ومغامرة الكتابة في المرأة».



قوانين نهائية، مما أدى إلى تجميد الشكل العروضي على يد المحافظين الذين كانوا يرضون جامعي الشعر، واللغويين، والتيارات السياسية المحافظة أيضا. ولهذا جاءت الهزات التجديدية على يد جيل آخر من المسلمين (المولدين والموالي) منذ سيطرت الاتجاهات العباسية الشيعية والسنية التي أرادت الثأر من تحكم السياسة الأموية في تجميد أوضاع غير العرب من المسلمين. فكان التجديد لحظة إبداعية متعددة، تحاول تغيير الأوضاع في المستويات كافة، فنشأت قصيدة جديدة تضرب عمود الشعر كما يفهمه اللغويون والعروضيون والمحافظون الأخلاقيون ولم يكن هذا الضرب الجديد ملفيا للنص الشعري القديم، لأنه عده نصا مرجعيا ولا نهائيا، ومن ثم جدد بعض الشعراء في ظل النص التقليدي، دون أن يحس المتلقي بتدمير ما في القصيدة العربية من موروثات.

وإنما انصب الهجوم والخلاف في بداية الأمر على ما يتعارض والتقاليد السياسية الجديدة، ولكن الظروف أوضحت لهم أن عصر اشعريا وأدبيا جديدا، يتخلق ويحول مجرى النص العربي إلى أفاق جديدة سمحت لأبي نواس ولبشار من قبله ولعمر بن أبي ربيعة من قبلهما، أن يطوعوا النص لذواتهم، ولا يستسلمون لما هو سائد ومألوف.

فيكتب ابن أبي ربيعة حوارات وينوع الأصوات داخل النص ويكتب أبو نواس أبياتا بلاغية، وفتح هذا المجال

واسعا أمام تجديدات أبي تمام، والمتنبي والمعري، وغيرهم وهذا بالضبط ما فعلت المدرسة الإحيائية، حين عبرت عصرين كاملين (ملاوكي وعثمانى) وعادت لمنجزات الشعر والنثر قبلهما وعنى ذلك، أن التجديد لا يرتبط بالشكل الثابت أو المتحرك، بل يرتبط بقدرة الشاعر على توظيف لغته وأساليبه وخياله، وموروثاته، وعصره الأتى.

وهكذا جدد البارودي، وشوقي، ومطران، وشكري وغيرهم في البلاد العربية الأخرى، وأهم هذه التجديدات تجديدات شوقي العروضية والموسيقية التى أضافت بحورا جديدة لبحور الشعر العربى الموروث، كما جدد مطران وشكري فى الشعر المقطعى والمرسل. دون أن يفقد شوقي إمارته للشعر، ودون أن يتهم شكري بالتخريب، لأنهم فهموا حقيقة التجديد، فى أنه لا يتناقض مع حقيقة الأشياء وطبيعة التطور الإنسانى، إنه ما يناسب الهوية الحضارية لحظة الكتابة.

ولهذا لم تحتدم المعركة بين مدرستى الإحياء والرومانسية، إلا بدخول عوامل، ودوافع خاصة أو سياسية، حولت الصراع إلى رغبة ملحة فى الاختلاف مع الآخر لإثبات ضعفه وتهافته وخطئه. دون النظر إلى صحة ما تقول الذات - أصلا - أو عدم صحته، ويؤكد هذه الملاحظة أن المدرستين ظلتا محتدمتين حتى خرجت مدرسة جديدة تناقضت مع المدرستين كليهما. وإن تعاطفت فى بعض القضايا مع الحركة الرومانسية بل لاتزال القصيدة المحافظة تكتب حتى اليوم، ولها



إننى أحس الآن برغبة شديدة فى الحوار مع الآخر لأنه لم يعرض وجهة نظره دون اتهام مسبق حتى الآن.

## د. مدحت الجيار

### أحزان البلاد المنسية

على خريطة هذا البلد.. وأقسم.. ولدى الأدلة أسماء لمحافظة كالمنايا.. وأسيوط.. وسوهاج وغيرهما من محافظات الصعيد- وكلى ثقة أن بعض المسؤولين فى هذا البلد قد اكتشفوا هذه المحافظات وفى ظل هذه الظروف.. يحاولون قدر جهدهم أن (يقاوموا) ما يحدث بها من إرهاب، وهم فى (مقاومتهم) هذه لا يدخرون جهداً من (رصاص) أو إرهاب للمواطنين يكفى لى مواطن محظوظ (لا يسكن هذه المحافظات) أن يحاول التجول فى هذه المحافظات وسوف يعثر عليه ذوه- بشكل أو بآخر- فى مديرية الأمن- أو مراكز الشرطة الكثيرة أو داخل عربة مصفحة.. يجرى معه مجرد (تحقيق) بسيط للتأكد من أنه ليس (إرهابياً) وبعدها لن يصبح محظوظاً مرة أخرى لأنه لا يد سيستدعى كثيرين.. وربما يجرى معه نفس الأشخاص.. نفس التحقيق وربما بنفس الأساليب)..

وفى هذه المحافظات قصور للثقافة- ذات مسارج وقاعات عرض خالية معظم

أنصارها المدافعون عنها.. ولا عيب فى ذلك، مادامت تحافظ على حقيقة الشعر وجوهره، ولكن بعض أزداد القصيدة غير المحافظة يتشجعون بفعل أخطاء الآخرين فهيتهمون الحداثيين بالتخريب بدلا من التجريب، والتبديد بدلا من التجديد، وبالإبتداع بدلا من الإبداع، ويشجعهم على هذا، بعض تجاوزات الحداثيين مثل التعرض لصور وقضايا موضوعها تعرية المقدس من قداسته، والتأبوه من اللامساس به وفهم أزداد الحداثة أن هذا الاتجاه يرتبط بمؤامرات خارجية تستهدف لغة هذه الأمة ودينها وفنها.

ولكن الأمر لا يفهم هكذا، فى الحداثة خصائص لا تستغنى عنها القصيدة المحافظة نفسها. كما أن بعض تجاوزات لبعض الشعراء، لا تنسحب على الآخرين جميعاً من ناحية. ويجب أن تفهم هذه التجاوزات على أنها جزء من تجربة الإبداع نفسها. إذ لا يكفر الشاعر أو يقع فى المحذور الأخلاقى لكلمة قالها أو صورة شعرية لم ترصد الآخر المحافظ المتربص. لأنها حالة خاصة تبدأ من اللغة ولا تنتهى. ألوبحثنا فى أفكار هؤلاء الشعراء، لعلنا أنهم يختلفون فى قصائد أخرى، فلماذا نركز على السلبى، أو ما لا يتفق مع ذوقى الشخص، مستغلاً المناخ السياسى الآن؟ وهل أحكم على الشاعر بشعره كله أم ببعض قفشات جزئية، وأتلكأ عند مفردة أو جملة أو صورة. ونعطى الفرصة لاتهامنا أمام العالم بأننا نخطئ الشعراء أو نحجر على خيالهم؟



## فتح انطلاقة

أطل علينا الكاتب أسامه أنور عكاشة في شهر رمضان.. خلال المسلسل جميل الفكرة والإخراج والأداء (أو أبيسك).

وكننت أتوقع أن يتناول النقاد و(كتابة) الصحف جوانب الضعف التي ظهرت وأضحة في هذا المسلسل كما تناولوا جوانب القوة فيه.. وهى كثيرة.

ولكن يبدو أن المصفيين لن يستفيدوا أبدا من دروس التاريخ وعبره، فالمسلسل قدم لنا الشخصية المحورية (حسن النعماني) على أنه فنان وطنى ضاع بعد (هوجة) الانفتاح وهرب إلى عالم الفتونة

والإدمان، وعاد، وزاد.. وأطال وأمل.. حتى أن الكاتب فى سبيل توصيل هذه المعلومة ظل أكثر من عشر حلقات متوالية يكرر نفس المشاهد.. وبطريقة تؤدي إلى نتيجة عكسية تماما.. فحسن فتوة يدافع عن مبادئه التي يراها صحيحة (كما ترى كل فبرقة مبادئها

أيضا) بالضرب والاعتداء على الآخرين.. ثم يبدأ البعض فى الإشادة ب(جدعنة) حسن.. وإظهاره كبطل.. (كأفلام عادل إمام وأميّتاب باتشان) ومثقفى (خان دو دار). ومحبي حسن يؤثيونه على هذه

التصرفات مع تقديمهم له! ثم بعد حوالى عشر حلقات يفيق حس من ضياعه ويتفق معه د. برهان العالم المصرى العائد على أن يصمم القاعة العربية فى فيلته ويجادله حسن ويدخل معه فى حوارات غير مقبولة

أوقات الستة- إلا من بعض العروض الإقليمية.. (وتستفاد عرض سينمائى تعرض بها أفلام السوق) (البعضاء) (هنا فى القاهرة)- البعيدة التى هى (مصر) يقام مهرجان للمسرح التجريبي- ومعرض للكتاب.. ومهرجان للشعر العربى.. و.. وعلى هامش هذه المهرجانات والمعارض تقام ندوات.. ومحاورات لم أكن أفهم السبب الحقيقى وراء عدم تسجيلها على شرائط فيديو وعرضها فى قصور الثقافة كما لم أكن أفهم لماذا لا تقدم عروض المسرح القومى ومسرح الطليعة ومسرح الهناجر ومسرح يوسف إدريس و.. و.. على خشبة قصور (الزينة) هذه.

لم أكن أفهم السبب. ولكنى تنبهت أن الفهم سوف يخرجنا من الظلام وربما يقضى على الإرهاب بالتالى لن تتمكن (الحكومة) من (إرهاب) المواطنين. أكلة الفول والطعمية ولن يكون هناك سعيد (صعيد) وكاهره (قاهرة) ولكن فهمى جاء متأخرا.

ويا وزارة الثقافة.

من فضلك.. أغلقى هذه القصور أو ربما الأفضل تأجيرها لمن يريد نشر فكر فخر.

ويا أيها الصعيد الحزين إلى الجحيم وهنيئا للحكومة ولأهل القاهرة ويا قلبى لا تحزن!

إيهاب عباس



محاضرة ثم يدخل ويخطب في المساجين بكلام لا يخرج إلا عن فيلسوف مؤرخ يبحث في التاريخ ويستخلص دروسه! كل هذه الأشياء أوليات كانت لا يجب أن تغيب عن أسامه. أقول هذا ليس للهجوم على المسلسل كعمل ولكن يصعب على أن أتقبل هذه الأخطاء من صاحب (الشهد والدموع)، وضمير أبه حكمت) و(الراية البيضاء) وغيرها من الروائع التي استمتعتنا بها.. أقول له.. عد إلى الفن وارك الخطابة والاكليشيات فالفن هو الذي يبقى وهو القيمة الحقيقية الوحيدة.

أ.ع

## بريء من هذا الرماد

الاستاذة الفاضلة فريدة النقاش

تحية ومودة .

تحت عنوان «عائلة وحيد حامد» حسن النية وحده لا يكفي» نشرت «أدب ونقد» مقالا قصيرا.. يبدو وكأنه رسالة من قارىء كتبها فى الأتوبيس وهو يعاني الزحام والحروا الإحباط وأشياء أخرى. وقد فوجئت بوضع اسمى عليه! ما أرسلته إليكم يختلف اختلافا تاما عما نشر. وأعلم أن هناك قرارا يتخذ فى كل المطبوع عاتزا أم لا تصادق تصل.. بالموافقة على النشر، أو الرفض، أما أن يتم اختصار المقال بهذا الشكل المخل فهذا أمر يثير الغزع، فالمنشور

منطقة يا.. وتنشأ بينه، برهان العالم المصرى وحسن النعمانى نجار الأربيسك مشادات كلامية غير مقبولة وخطب يلقيها حسن على مسامع الدكتور برهان!

وعلى مدى أكثر من أربعين حلقة مطوطة للغاية فالمسلسل لا يستدعى أكثر من خمس عشرة حلقة أو عشرين على الأكثر يداخل الكاتب فى أكثر من موضوع بهدف جمع كل ما يمكن جمعه فى سلة واحدة.

وما يهمنا أكثر هو تلك النهاية الشديدة الافتعال فبعد أن مهد أسامه أنور عكاشة.. للعمل الجمالى الذى سوف يقوم به حسن أربيسك.. وإخفاؤه لسر هذا العمل من اقرب الناس إليه فى الورشة (الأسطى عمارة)، واتفاقه على أنواع معينة من الزجاج وإصراره على أن هذا العمل بالذات (فتح انطلاقة) له وأعمال الأربيسك التى تجرى على قدم وساق.. يفاجئنا الكاتب بأن انهيار الفيلا كان أمرا ضروريا وأن حسن كان يتوقع هذا الانهيار بل ويتمناه وربما ساهم من قصد فيه!

ثم إن انهيار الفيلا غير مبرر على المستوى الفنى والمنطقى، فاعمال البناء الحقيقية لا يمكن أن تتسبب فى هدم فيلا مكونة من طابقين كما أن فكرة هدم الأنظمة القائمة وإعادة هيكلتها غاية جيدة لكنها لاتبرر الوسيلة الضعيفة جدا التى سلكها الكاتب لتوصيل هذه الرسالة للمتلقي..!

ليس هذا فحسب بل أن د. برهان يزور حسن فى السجن فيعطيه حسن





مستوليتى عن هذا «الرماد» الذى يسر  
إلى وشكرا،

سعد القرش

### \* تعقيب من «أدب ونقد»

إن امتزازنا بالصديق سعد  
القرش لا يحتاج إلى قرائن، فهو  
قصاص وكاتب وصحفى متميز. لكن  
موضوعه عن «عائلة وحيد حامد»  
كان طويلا عن المساحة المتاحة له،  
كما كان يعانى من بعض «الخفة» فى  
بعض مواضعه، مما اضطرنا إلى  
اختصاره. وليس من شك فى أن  
الصديق سعد يعرف جيدا مثل هذه  
الضرورات الصحفية التحريرية.  
ليست هناك رقابة إذن، ولم تتخل  
«أدب ونقد» عن كونها حائط الصد  
الآخر. كما تكرم بوصفها - ولن  
تتخلى. وعلى كل حال، نعتذر عن أية  
إساءة فهم مقصودة.

يمبر عن وجهة نظركم فيما كتبت، وقد  
تم انتزاع فقرات كاملة عن «قضايا  
معينة» فضلا عن عقد مقارنة بين  
المسلسل والفيلم. ومسائل أخرى لا  
أذكرها الآن بسبب هذه الصدمة  
المفاجئة.

وكنا على مدى السنوات الماضية  
نفخر بأن بمصر مجلة اسمها «أدب  
ونقد» يستطيع كل كاتب أن ينشر بها  
ما يعجز عن إيجاد مساحة لنشره فى أية  
مجلة أو صحيفة مصرية، واعتبرتها  
بعد الاقتراب الشديد من بواطن الأمور  
فى الصحافة - حائط الصد الأخير الذى  
يمكن أن ألجأ إليه حينما أشعر بضيق  
التنفس، أو الرغبة فى نشر أى شئ -  
يراه البعض - أو الكل إن صح التعبير  
وعلى مستوليتى خروجاً على المنظومة  
السائدة، ولكنى أيقنت مؤخرًا أن  
الرقيب القابع فوق صدور «كل»  
الصحف والمجلات - وإن توارى تحت  
مسميات وصيغ حربائية - موجود أيضا  
فى «أدب ونقد». ويستطيع لنفسه أن  
يجرى عمليات جراحية يستأصل فيها  
الزائدة، حتى لو كان قد تم استئصالها  
من قبل، مادامت «الهدوم تدارى  
البلاوى» أقصد مادام القارئ لا يرى  
ما يحسد به فى الكواليس وليتكم  
استأصلتم الزائدة - أو حتى اللزتين -  
لكنكم - للأسف الشديد - استبعدتم  
الرأس والأطراف والهيكل العظمى  
والجهاز العصبى. ونشرت رماد الجسد  
المحترق.

إننى حقا حزين، ليس على نفسى إنما  
على المجلة وأعلن براءتى وعدم



## ساقية المطابع

وليلة. فصول يرأس تحريرها د. جابر عصفور.

\* «عزلة الانقباض» ديوان جديد للشاعر شريف رزق، يقدم الشاعر تجربته معتمداً على ومضة السطر الشعري وتقطيع النص إلى لحظات مكثفة

\* «حاجب جلالة الموت» نصوص بالعامية المصرية للشاعر أشرف الغرائي، يقع الديوان في ٩٦ صفحة من القطع الصغير ويضم ١٤ قصيدة.

\* «بينهما.. يصدأ الوقت» الديوان الأول للشاعر شريف الشافعي. الديوان صادر عن كتاب إيقاعات الإبداع.

\* «انتحار التماثيل» أوراق لم تعد شخصية للكاتب رياض مصاروة يقدمها الشاعر/ سميح القاسم بأنها كتابة يتشابك فيها الخاص بالعام ويعتبرها من جنس الكولاج المقروء.

\* «على حافة النهار» رواية جديدة للكاتب عبد الفتاح موسى، وقد سبق للكاتب أن أصدر «سخرية القدر» مجموعة قصصية كما كتب للمسرح عدة مسرحيات قصيرة

\* «إستثناس الفراغ» هو الديوان الأول للشاعر كريم عبد السلام، صادر عن سلسلة أدب الجماهير ويضم الديوان ست قصائد، يقدم الشاعر من خلالها تجربته الخاصة.

\* «قبلة على جبين الوطن» ديوان للشاعر مصدق السرطاوي يقع في ١٢٢ صفحة ويضم ٢٤ قصيدة.

\* «هدافة الريح» ديوان جديد

\* صدرت عن مكتبة مدبولي دراسة هامة لكازم جهاد تحت عنوان «أدونيس منتحلاً» وهي دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة. تقع الدراسة في ٢٢٠ صفحة من القطع المتوسط، وتضع في القسم الأول تعريفاً للتناص حيث تحدد أحكام السرقة لدى العرب وتقدم التناص في الأدب الغربي، ويضم القسم الثاني عدة مباحث هامة تشير إلى انتحال الشعراء، وتعرض إلى إليوت وأدونيس والسياب بين تناص وانتحال.. بينما يطرح القسم الثالث أدونيس مترجماً لبونقوا ويدلل على الأخطاء الناجمة عن انعدام الدقة في القراءة.

ويضع كاظم جهاد في القسم الرابع إحدى عشرة نقطة في تفكك أدونيس.

\* صدرت عن دار السراة للكتب والدراسات والنشر بلندن ثلاثة دواوين: لنورى الجراح «كأس سوداء ولينا الطيبى في «صورة شخصية» وأحمد ناصر «سُرٌّ من رأك»

\* في عدد متميز من مجلة فصول صدر الجزء الأول من «ألف ليلة وليلة». والعدد مهيدي إلى سهير القلماوي رائدة دراسات «ألف ليلة





والتشهى،

«يتصدر الديوان أبيات لأمل دنقل، استعبداد اللولوج فى عالم الشاعر الديوان يقع فى ١١٢ صفحة من القطع الصغير يضم تجربة الشاعر فيقول فى واحدة من قصائده:

ما خبائه السنون العجاف  
من الشوق والعزن/  
والبين - حتماً - يجيىء  
فنحن على موعد كل يوم  
لكى نفترق.

\* عن دار شرقيات صدر للقاص يوسف المحييميد «رجفسة أثوابهم البيض». والكتابة عند يوسف المحييميد تمتلك القدرة على حذف ما لا طائل فيه، كما تعتمد تجربته على ترك مساحات يبدعها القارئ ويشاركه من خلالها فى الحدى والسؤال. وتتلور المسافة التى لا تطرح فى النصوص كموضوع للتأمل وإعادة النظر والفهم.

\* السفر الثانى من الأحاديث يقدمه الشاعر أحمد الشهاوى عن

للشاعر محمد القيسى. والقصيدة عند القيسى يلتقى فيها الإحساس بأهمية اللفظة بإيقاعها الصوتى وإيحائها وصداها النفسى فى القارئ مع الصورة والرمز من الأسطورة والأحلام التى تشبه النبوءات.

\* «أغنية الولد الفوضوى» ديوان للشاعر محمود مغربى يقدم تجربة طازجة من محافظة قنا، ويقول:

نهر  
يخرج من شرفة مينيك  
يحشد حولى  
صفصافا يتزين  
بفجاءة صبح

\* «افتضاحات» هو الكتاب الرابع لعبد المنعم الباز صدر على نفقة المؤلف ليرصد من خلاله ما يشبه المذكرات الحميمة التى يتقاطع فيها مع الآخرين، ليصنع من الذات المحبطة محورا للكون تلتف حولها المفردات التى نحلم بها وتبتعد.

\* صدر للشاعر أيمن الشحات، ديوانه الأول «من تجليات البدن



## نُزْرٌ مِنْ رَأْيِكَ

السيرة



بشفتين فحمه

\* فى تجربة متميزة تقدم الشاعرة والفنانة التشكيلية ميسون صقر القاسمى كتابها للأطفال «مكان آخر» وذلك على امتداد ٦٤ صفحة من القطع الكبير تقدم من خلالها تجربتها الخاصة فى المزج بين الشعر واللوحة.

\* عن اللجنة الدولية للصليب الأحمر صدرت مطبوعة أنيقة بعنوان «من ذاكرة القاريخ العربى الإسلامى»، قدم الفكرة الجرافيكية واختار المادة المصورة والتصميم الفنان محيى الدين الملياد. والكتاب يقدم بعض الأعراف والتقاليد العربية التى تمت صياغتها فيما بعد فى قوانين الصليب الأحمر ومعاهدات حقوق الإنسان ورسائل الأمم المتحدة.

\* جريد الغزل العالى مجموعة قصصية للقصص زكريا عبد الفتى يقدم من خلالها ١٢ قصة قصيرة. وكان القاص قد قدم عام ١٩٩٢ مجموعته الأولى «وإذا الموءودة سئلت»، والجدير بالذكر أن المجموعتين قد فازتا بجائزة «إحسان

الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وكان الشهاوى قد قدم لمكتبة الشعر «ركعتان للمشق» و«الأحاديث السفر الأول» و«كتاب المشق».

\* والنهر يليس الآنفة.. ديوان للشاعر الكبير محمد عفيفى مطر صدرت طبعة جديدة منه عن دار «الملثقى» يقع الديوان فى أربعة أجزاء أسماها الشاعر «الوشم».. ليواصل من خلالها ترسيخ رؤيته الإبداعية المتميزة ليقول:

أنا جسد يسكن الصوت أعضاءه  
وأنا الصوت أسكن فى جسد الشعب

\* «براويش الأنثى» أشعار مصرية يقدمها الشاعر ماجد يوسف فى بناء شعري يهتم بالعمار وحركة الصور وتراسل العلاقات وقصائد الديوان كتبها الشاعر فى الفترة من ١٩٩٠ إلى ١٩٩٢.. فيقول ماجد يوسف:

كتلة من الشوق الغبى  
والحلم والرحمة  
يضحك لها الحرف الصبى



عبد القدوس عامى ١٩٩٠ و ١٩٩٢ .

• «المقاعد الشاغرة فى الثقافة العربية» يقدمها نبيل فرج ليعرض لعدد وافر من رموز الحركة الثقافية العربية منذ عصر النهضة فى القرن الماضى حتى لحظتنا الراهنة.

ويحدد الكاتب رؤيته لهذه الرموز من خلال دورها فى تجديد التراث القومى والحوار مع الثقافات الأجنبية.

• «السلطنة» يقدمها د. خليل حسن خليل كجزء ثالث بعد «الوسية» و«الوارثون» حيث تتناول الفترة من وفاة عبد الناصر ١٩٧٠ حتى وفاة السادات ١٩٨١، ليناقش التطورات التى حدثت لشعب مصر فى هذه الفترة من خلال المزج بين الواقع والخيال.

• «العيب والواقع» فى مسرح محمد سلميوى، أمده نبيل فرج عارضا من خلاله الكتابات التى تناولت أعمال محمد سلميوى فى محاولة لجمعها خاصة أن المشاركين فى هذا العمل يمثلون مختلف الاتجاهات النقدية.

• أصدر الدكتور وازى حسن عبد النبى دراسته عن «المسرح التعليمى للأطفال» وذلك من خلال مسرحية المناهج التعليمية تضم الدراسة ثمانية فصول لتطرح العلاقة بين الدراما والمنهج كمنشأ تعليمى من أجل اكتساب المعرفة والواقع التعليمى.

• الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض»

ديوان جديد للشاعر عبد المنعم رمضان صدر عن الهيئة المصرية العامة

للكتاب. أعد التصميم الجرافيكى والغلاف الفنان محمود الهندى.

يقول عبد المنعم رمضان:

مساذا إذا جلست فى ركن من الأركان، أنفخ الدخان من أنفى، وأذن الوقت بما يليق به وأكثرى نولا يصح أن يصير غابة.

• «القطيعة» رواية خليل النعيمى صدرت عن دار الثقافة الجديدة وسبق أن صدر للمؤلف، الرجل الذى يأكل نفسه.. و«الشىء» و«الغلاء» تقع الرواية فى ستة أجزاء معتمدا على السرد المتناوب، فالراوي لا يكف عن الكلام حتى وهو فى حالة من الصمت المطبق.

• من الهيئة المصرية العامة للكتاب أصدر ماهر البطوطى دراسته عن «لوركا.. شاعر الأندلس» حيث يقدم شرحا مفصلا للمواقف التى أدت إلى مصرع لوركا غداة الحرب الأهلية فى إسبانيا.

كما يقدم نماذج كاملة لأشعار لوركا وعرضا وأفيا مسرحياته وكتبه.

• عن دار شرقيات صدرت ترجمة عبد الحميد الدواخلى لرواية «الأحمر والأسود» لستاندال، وذلك بالتعاون مع البعثة الفرنسية للإبحاث والتعاون صمم الغلاف محيى الدين اللباد.

• قدم الدكتور طه وادى الطبعة الثالثة لديوان وقاعة الطهطاوى، يحتوى الديوان على سبعة فصول تتناول رحلة وقاعة الطهطاوى فى مختلف أطوار حياته مشيرا إلى المكونات الثقافية للطهطاوى وكذلك



المحاور الأدبية لشعره.

\* «وردة القيقظ» ديوان جديد يقدمه الشاعر فريد أبو سعدة ليضمه إلى أعماله السابقة «السفر إلى مثابت الأنهار» «وردة للطواشين» «الغزالة تقفز في النار». وكتبت قصائد «وردة القيقظ» في الفترة من ١٩٨٧-١٩٩٢.

يقول فريد أبو سعدة:

فنجاني

ممتلئ بالأمشاط وبالسفن  
الغرقى  
مزدحم بالأجساد النافرة من البن  
المحروق

متى ستجيء

\* عن سلسلة أصوات أدبية صدر ديوان «بعض الوقت لدهشة صغيرة» للشاعر وليد منير الذي يقول:

لماذا كل شيء شامض كالبرتقال  
وغائب كالبحر  
..لى، ولها كما

للياسمين شذا خفيف لا يطول

\* ضمن سلسلة المسرح العربي صدر للكاتب صلاح عبد السيد مسرحيته «يال عيس».

\* «مدارج الليلة الموعودة» رواية لموليم العروسى صدرت في الدار البيضاء.

\* عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر ديوان «أغنية خارج السرب» لمحيى الدين اللاذقاني، الشاعر السوري والمشرف على القسم الثقافي بجريدة «الشرق الأوسط».

\* «شهر يار غاضب» مجموعة قصصية يقدمها مينا الراعى على نفقته الخاصة.

\* «نهاية الشيوعية؟» حالة الماركسية» ترجمة وائل غالى لأوراق ندوة دعت إليها جامعة السربون.

خالد حريب

### في العدد القادم

ملف خاص عن كاتبتنا الكبيرة

د. لطيفة الزيات



# فى تحية « المحب » الجميل

## فريدة النقاش

تلوح فى الأفق وفى الممارسات،  
ذهب وفد منا إلى إحدى الشخصيات  
الثقافية التقدمية الكبيرة يطلب إليه  
أن يرأس مؤتمرنا لكنه اعتذر بعد أن  
انهالت التهديدات الحكومية بينما  
الحركة الطلابية تتصاعد وحين حركة  
عمالية ينمو.

اعتصم الطلاب فى الميدان وفى ذلك  
الفرج البارد من يناير جاءت الشاحنات  
السوداء لتحشرفيها أجمل الأولاد  
والبنات وتتوالى حملات  
الاعتقال.. والمحاكمات والفصل من  
الجامعة. يومها رأيته حزينا.. كنت كثيرا  
ما رأيته غاضبا لكن الحزن- تلك المرة -  
كان حزنا عظيما.. كان هو الحزن الذى  
انفتحت بعده بوابات الألم وأخذت  
الانهيارات تتوالى.

لأنسى ذلك أبدا.. لكننى أحب أن  
تبقى لى ضحكته القوية التى طالما  
رأيته فيها صاحب الحياة فأخذت  
أتشبه بها صافية مثل ضحكات الفلاحين  
فى «محب». فلتبقى هذه الضحكة فينا إلى  
الأبد إشارة لعنادنا.. ليطلع فينا عبد الفتاح  
الجميل كل يوم.

لأن الأحرار تنفادى، والألم يجبر الألم  
فإننى أود من كل قلبى أن تكون تحيتى  
لعبد الفتاح الجميل مفعمة بالفرح رغم  
الحزن العميق.

وسوف تدهشون لأننى لا أستعيد  
صورة «عبد الفتاح الجميل» إلا مقبها  
وحينها أقول لنفسى لم لا؟ إننى بعد  
إستذانه أسمح لنفسى أن أعيش لحظات  
صغيرة فى ضحكته الكبيرة تلك. وحتى  
لا أكذب فإننى قد رأيته حزينا ذات مرة  
حزنا عميقا.. كانت الحركة الطلابية  
التقدمية فى أوجها بداية عام ١٩٧٢،  
وتنادينا مجموعة من النقاد والروائيين  
والشعراء محبى الأدب ولم يكن «أمل  
دنقل» قد كتب بعد «أغنية» الكعكة  
الحجرية، ولعله بدأ كتابتها فى تلك  
الليلة حين خرجنا جماعة من نقابة  
الصحفيين نحى اعتصام طلاب جامعة  
القاهرة فى ميدان التحرير فى ليلة  
قارسة البرد.

أصدرنا بياناً قويا فى مساندة  
الطلاب وعبرنا عن رفضنا الجذرى  
للتريقة التى أخذ السادات يحل بها  
القضية الوطنية، وكانت بوابات التنازل







# مصر للطيران



رحلة جديدة .. وخط جديد

## إلى العين

بدولة الإمارات العربية

مباشرة كل يوم خميس

اعتباراً من ٧ أبريل القادم

بأحدث طائرانا البوينج ٧٦٧

القاهرة / العين / أبوظبى / القاهرة

إقلاع القاهرة ٨:٤٥ صباحاً وصول العين ٩:٣٠ بعد الظهر

بالإضافة إلى

رحلة إسبانية القاهرة / العين

الأربعاء ٣٠ مارس

مصر للطيران

أهلاً بك معنا

















Bibliotheca Alexandrina



0532153